



وزارة الثقافة - المركز القومى للآداب

عروبة شكسبير

د. إبراهيم حمادة

كتاب النقد الأدبى

عروبة شكسبير

دراسات أخرى فى الدراما والنقد

دكتور ابراهيم حمادة

المركز القومى للآداب
١٩٨٩

التعريف بمسرح ابراهيم رمزى

ـ حياته

ـ أعماله المسرحية :

مؤلفاته ـ مترجماته ـ التمصير والتعريب ـ
التمثيليات الغنائية ـ السيناريوات السينمائية •

ـ تعريف بنماذج من مؤلفاته المسرحية :

١ ـ أبطال المنصورة

٢ ـ دخول الحمام مش زى خروجه

٣ ـ صرخة طفل

التعريف بمسرح إبراهيم رمزي

أخذ فن المسرح ــ منذ منتصف القرن التاسع عشر ، وحتى الثلث الأول من القرن الحالى ــ يجاهد ــ بكل الامكانات المادية والأدبية المتاحة ــ فى مد جذوره بالتربة الثقافية فى مصر ، وفى بعض البلدان العربيـــة الأخرى ، على نحو حذر ومتخوف ، وكما كان يتودد الى الوجدان القومى الذى كان يجهله الا فى أبســط صوره الجنينية البدائية ، والارتجالية الخشنة ، وكان يحاول ــ ما استطاع ــ الانســـــياح فى أعرض مساحة جماهيرية ممكنة ٠٠٠

كانت حركة التأليف المسرحى الناشئة ، يشتد عودها ــ على ريث ــ عقدا بعد عقد ٠ وكانت تســايرها نشــاطات كتابية درامية أخرى فى الترجمة ، والتعريب ، والتمصير ، والاقتباس ، تفوق المنشط الابداعى ، كما وكيفا ٠ وكانت كل وسائل التأصيل هذه ، تتماوج فى تيار مسرحى متقطع ، وبطىء الحركة ــ أو سريعها أحيانا ــ وتتمثل فيه كافة أصعدة الجودة والرداءة ، والتنوع فى الشكل والأسلوب ، والنجاح والاخفاق ٠٠

ولعل كاتبنا ابراهيم رمزى خير من يمثل قطاعا مستعرضا فى هذا التيار ، مما يؤهله ــ عن جدارة ــ للدراسة الاكاديمية ، ولاحتفاء التاريخ المسرحى بجهوده الضخمة ، خلال العقود الأربعة الأولى من هذا القرن ٠ فقد قدم للمسرح العربى ــ الى جانب كتاباته الأخرى فى هذا المجال ــ نصوصا مؤلفة مصرية اللحم والدم ، ونصوصا مترجمة ، وأخرى معربة ، أو ممصرة ، أو مقتبسة ، بما يتجاوز الثلاثين نصا ٠ هذا ، بالاضافة الى مقالات ثقافية ونقدية متعلقة بقضايا مسرحية معاصرة ، حتى ليعد ــ بكل هذا النشاط الفياض ــ واحدا من أبرز أعلام جيـــله من كتاب المسرح الرياديين ، الذين كافحوا فى اخلاص وتفان لتمهيد الطريق أمام زحف الحركة المسرحية النامية بالتأليف ، والترجمة ، والتعريب ، والتمصير ، والاقتباس ، مثل : فرح أنطون ــ ومحمد تيمور ــ وعباس علام ــ وحبيب جاماتى ــ وخليل مطران ــ وأنطون يزبك ــ وأمين صدقى ــ وابراهيم المصرى ــ ويوسف وهبى ــ والياس فياض ــ ونجيب حداد ــ وعبد الحليم

دلاور (المصرى) ـ وعزيز عيد ـ وفتوح نشاطى ـ وبديع خيرى ـ وعباس حافظ ـ وفؤاد سليم ـ وغيرهم كثيرون ٠

« ١ »

ولقد ولد المؤلف المسرحى ، والمترجم ، والصحفى ، والروائى ، والكاتب ، والشاعر ، والزجال ابراهيم رمزى ، ابن عثمـــان مصطفى رمزى ، فى السادس من أكتوبر عام ١٨٨٤ فى مدينة المنصورة ٠ وكان جده لأبيه مصطفى رمزى أوغلى أغا ـ المنحدر من أسرة تركية أناضولية المنبت ـ قد هاجر الى مصر عام ١٨١٤ للانخراط فى الجيش التركى ، بينما كانت والدة ابراهيم عربية الأصل ، وتنتمى الى أسرة أولاد على ٠ وكان عثمان رمزى ـ والد كاتبنا ـ ضابطا سابقا فى الجيش ، ويملك ضياعا واسعة فى قرية غزالة التابعة لمركز السنبلاوين من أعمـــال الدقهلية ٠ ولما كان متعدد الزوجات ، فقد أنجب عددا كبيرا من الأبنـاء والبنات ، كانوا موزعين فى القرية ، والمدينة ، والعاصمة ٠٠

وتمشيا مع تقاليد التعليم فى مراحله الأولية ـ عصر ذاك ـ تلقى ابراهيم مبادىء القراءة والكتابة والحساب ، وحفظ أجزاء قليلة من القرآن الكريم فى مكتب الشيخ فودة بقرية غزالة ٠ ثم أخذ يفتح عينيه ومداركه على مكتبة والده التى كانت تحفـــل بكتب التراث الدينى واللغـــوى والموسوعى ، الى جانب دواوين الشعر ، وبعض كتب التاريخ ، والعلوم الحديثة ، وبعض المجلدات من الصحف والمجلات المصرية ٠

ولما بلغ ابراهيم السابعة من عمره ، ألحق بمدرسة المنصورة الابتدائية الأميرية ، ولكنه لم يلبث أن انتقل مع والدته الى حى الســـيدة زينب بالقاهرة ، لينتظم طالبا بمدرسة أم عباس الابتدائية ، غير أنه سرعان ما تركها ، ليحصل على شهادة اتمام الدراســـة الابتدائية من المدرسة المحمـــدية سنة ١٩٠١ ٠ ثم التحق بمدرسة الخديوية الثانوية ، ولكنه اضطر الى الانقطاع عن الدراسة بعـــد عامين ، اما لزهده فيهـــا ، واما لرسوبه ، واما لموت والده ، واما لسبب آخر غير معلوم ٠

وهذا التردد ـ غير المألوف ـ على مدارس عدة ، فى سن مبكرة ، سنلمسه ـ فيما بعد ـ يتكرر فى أنواع التعليم المختلفة التى حاولها ، وفى الوظائف المتنوعة التى تقلدها ، بل وفى شتى العلوم والآداب التى مارسها ككاتب ،وصحفى ، ومؤلف ، وكقارىء أيضا ٠٠ وهذا يدل ، على طبيعة قلقة ، شديدة الحساسية والتوتر ، مما يجعلها تجـــد فى

التفتيش عن مواطن مطامحها ، لتحقق ذاتها · ولا شك أن الرغبة فى التغيير المستمر ، تجنح بصاحبها الى محاولات السير فى أكثر من اتجاه ، مما قد يعوقه عن الصعود فى سلم واحد ·

فبعد أن انقطع ابراهيم رمزى عن مواصلة دراسته الثانوية ، رحل ــ وهو فى التاسعة عشرة من عمره ــ الى الخرطوم ، سعيا وراء تحقيق أسباب العيش · وهناك اشتغل مترجما فى محكمتها المدنية · ولكنه ما عتم أن استقال من وظيفته ، ليسافر الى القاهرة ، ويتزوج ، ثم يرجع الى السودان مرة أخرى · وفى هذه المرة ، أسعده الحظ بالتعرف على الأستاذ الامام الشيخ محمد عبده ، أثناء زيارته للخرطوم قبيل وفاته عام ١٩٠٥ · فعين له سكرتيرا خاصا خلال مدة الزيارة ، ونال اعجاب الشيخ وتقديره ، لنشاطه ، واخلاصه ، ومعرفته الطيبة باللغة العربية والانجليزية ، وبعض أدبياتهما ·

ولما كان ابراهيم رمزى يدرك حاجته الشديدة الى استكمال تعليمه النظامى ــ كى يستوفى شروط الوظائف الأعلى فى طبقته ــ فقد عاد الى القاهرة ، وطفق يدرس مقررات مناهج المدارس الثانوية ، واستطاع أن يحصل على شهادة البكالوريا سنة ١٩٠٦ · ولكى يتابع دراسته العليا ، ويناظر بعض اخوته البارزين الذين حققوا مراكز أدبية واجتماعية ومالية مرموقة ــ مثل : محمد رمزى ، وأحمد ، واسماعيل ، وعبد المجيد ، وغيرهم ــ سافر ابراهيم بعد عام الى بيروت ، وحاول دراسة الطب فى جامعتها الأمريكية · الا أن طبعه المتقلب غلبه ، فرجع الى أرض الوطن ، بعد عامين ونصف ، قضى أشهرها فى دراسة أوليات علوم الفلسفة ، والطبيعة · ولم يستمر فى القاهرة طويلا ، اذ سرعان ما استبد به قلقه ، فشد الرحال الى لندن ، على أمل تكملة دراسة العلوم الطبية التى كان قد بدأها فى بيروت · ولكنه بدلا من أن يحصل على أجازة فيها ، حصل على المتروكليشن ، ثم على شهادة عليا من كلية مانشستر فى فرع جديد من فروع المعرفة الاجتماعية ــ بعيد كل البعد عما كان ينوى دراسته ــ وهو : التعاون · ثم عاد الى مصر عام ١٩٠٨ ، وأغضى تماما عن دراسته التعاونية التى كان يمكن أن يتابع مسارها فى مجال بكر ، وبدأ ــ كالعادة ــ رحلة التنقل من وظيفة الى أخرى ، ومن الكتابة فى لون معين من ألوان الفكر ، الى لون آخر ·

فعقب عودته الى القاهرة من انجلترا ، بدأت صلته بالحزب الوطنى ، وبصديقه الشيخ عبد العزيز جاويش ، الذى قربه اليه ، وألحقه مترجما بجريدته « مصر الفتاة » · وعندئذ انتظم ابراهيم فى سلك الصحافة ،

فعمل فى جريدة « اللواء » ، وجريدة « البـــلاغ المصرى » ، ثم اشترك ـ فيما بعد ـ فى اصدار العددين اليتيمين من المجلة الشهرية « الأدب والتمثيل » عام ١٩١٦ ٠

ولكنه سرعان ما هجر العمل فى الصحافة ، إلى وظيفة صـــباحية متواضعة فى نظارة المالية فى عهد وزيرها محمد سعيد باشا ٠ أما فى المساء ، فقد كان يشتغل مدرسا باحدى المدارس الابتـــدائية فى حى السيدة زينب ، واستطاع أن يحصل من ناظرها على شهادة تثبت أنه قام بالتدريس فيها ، خلال ثلاث سنوات ٠ وبمقتضى شهادة الخبرة هذه ، الى جانب سعة اطلاعه ، وقدرته على الاستيعاب والحفظ ، سمح له باجتياز امتحانات السنة النهائية بمدرسة المعلمين العليا ، وحصل على دبلومها من قسم الآداب سنة ١٩٢١ ٠

وكما هو متوقع ، كان قد استقال من نظارة المالية ليعمل مترجما ، ثم رئيسا لقلم الترجمة فى وزارة الزراعة مع الأديب المعروف محمــــد السباعى ٠ وفى هذه الوظيفة التى لم يشغلها طويلا ، تمكن ابراهيم رمزى من وضع العديد من المصطلحات الفنية فى علوم الزراعة ، التى لا يزال بعضها يستخدم فى هذا المجال حتى اليوم ، كما قام بنقل بعض الكتب الدراسية من اللغة الانجليزية الى العربية ، والتى كانت مقررة على طلاب مدرسة الزراعة بالجيزة فى ذلك الحين ٠

ولم يكن هذا النشاط العلمى يشغله عن متابعه نشاطه المتزايد خارج حدود الوظيفة ٠ اذ كان يقضى معظم ساعات لياليه ـ كما كانت عادته طوال حياته ـ فى الدرس والتحصيل ، والتأليف ، مع السعى الى ارضاء شهيته من كل متع الحياة الحسية ٠ وقد اتسعت ـ عند ذاك ـ تجاربه الحياتية ، وتوثقت علاقاته بشتى الأوساط السياسية ، والأدبية ، والفكرية ، والفنية ، كما أخذت خبرته فى الترجمة تتجود ، وبالتأليف المسرحى تنضج وتعمق ٠ وكان حصاده الفـــكرى والأدبى ـ حتى ذلك الحين ـ يتمثل فيما يربو على عشرة كتب مترجمة فى الدين ، والأخلاق ، والتاريخ ، وغير ذلك من موضوعات ، الى جانب تقديمه ما يقرب من عشر مسرحيات ، لفتت اليه أنظار النقاد ، والمهتمين بالحركة المسرحية ٠

ولقد عقد النـــاقد والكاتب المسرحى محمد تيمور ـ فى كتـــابه « حياتنا التمثيلية » ـ محاكمة خيالية للبارزين المسرحيين فى عصره ، وقد تصور قضاتها أهم مؤلفى الدراما الغربية فى نظره ٠ فجعل شكسبير رئيسا لجلساتها ، وموليير ، وكورنى ، وراســـين ، وجوته ، أعضاء ،

وأدمون روستان وكيلا للنائب العام · أما دور الحاجب فقد اضطلع به المثل المصرى محمود رضا الذى كان معروفا وقتذاك · وفى هذه المحاكمة الطريفة المتخيلة ، وجهت تهم أدبية وفنية وشخصية الى أشهر مؤلفى المسرح وممثليه · واذا ما اقتطعنا جانبا من محاكمة كاتبنا ابراهيم رمزى، وتفحصنا التهم التى وجهت اليه ، لأمكننا ـ بسهولة ـ التعرف على بعض عيوبه الأخلاقية ، وبعض أوجه النقص فى كتاباته المسرحية التى تساير النظرة النقدية الحالية ، من ذلك :

« ··· ثم ناداه رئيس الجلسة :

ـ ما اسمك ؟؟ ·

فقال الأستاذ رمزى وهو يتلعثم :

ـ محسوبك ابراهيم رمزى ·

ـ ما جنسيتك ؟؟ ·

ـ مصرى ··

ـ ما صناعتك الرسمية ؟؟ ·

ـ صناعتى الرسمية أنى موظف فى قلم الترجمة بوزارة الزراعة ـ أما الغير رسمية فشاعر ومؤلف تمثيلى ·

ـ بلغنا أنك كنت تحرر فى الجرائد ·

ـ أجل يا سيدى كنت أحرر فى الجرائد أيام جريدة اللواء ·

ـ أنت متهم يا ابراهيم بتهم أربع :

(أولها) : أنك تتكلم كثيرا عن رواياتك قبـــل أن تقرأها لمديرى الأجواق · وهذا ذنب أجلك عنه · لأن التحدث بنغمة التأليف ، وبجمال الرواية قبل سماعها يجعل المدير فى حال يقبل فيهـــا الرواية بالرغم عنه ·

و **(ثانيها)** : أنك كثير التقلب يا ابراهيم · فاذا قبل جورج أبيض احدى رواياتك أصبح اله التمثيل فى مصر ، وأصبح رشدى صفرا على الشمال · واذا قبل رشدى احدى رواياتك أصبح السيد السند ، وأصبح أبيض لا شىء ·

و (ثالثها) : سرعتك فى التاليف . فلو سـألك جميـع مديرى المسارح ، أن تقدم لهم روايات متعددة فى يوم واحد ، لما تأخرت عن ذلك لحظة واحدة . وانا لم تنس بعد ظهور (البدوية ـ وريشيليو ـ وأبطال المنصورة ـ والأمير سليم ـ والهوارى ـ وجنجل بوبو) فى ستة أشهر . أى أن الرواية لا تستغرق غير شهر واحد . وهذا مضر بالفن .

و (رابعها) : وهى أكثر التهم ضررا بالفن ، عودتك الى نوع الشيخ سلامة حجازى فى رواية « الهـوارى » . وهـذا تدهور كبير لا نرضاه لمؤلف (الحاكم بأمر الله ـ وأبطال المنصورة) » (ص ٨٧ ـ ٨٨) .

وبعد سماع أقوال النيابة وتعليق الأعضاء المتهكمين ومحاولة المتهم الدفاع عن نفسه بالاسترحام ، والدموع ، والشهقات المزعجة ، وعودة القضاة الى المنصة بعد المداولة ، أمسك شكسبير بورقة وقرأ فيها الحكم التالى :

«...حكمنا عليه بتبرئته من التهمة نمرة (١) ، والتهمة نمرة (٢)، وبعقابه بالمادة ١٨٠ من قانون العقوبات وهى تقضى على ابراهيم أفنـدى رمزى :

(أولا) : حبسه فى بيته أربع سنوات لتأليف منظر واحد من رواية فنية جديدة من نوع الدرام .

(ثانيا) : أن يمزق رواية (الهـوارى) ويدفنهـا فى قبر جورج أبيض ، وأن يمسك فى يده جردل مملوء [هكذا] بماء النار ليمسح بها جميع الاعلانات التى صدرت عن رواية (الهوارى) فى العاصمة ، أو فى أى بلد من بلاد القطر .

(ثالثا) : انذاره نهائيا بأنه اذا عاد الى التهمة نمرة (٣) أو التهمـة نمرة (٤) نوقفـه عن التـأليف الى أن يأمر الله بقبض روحـه » . (جـ ٢ ـ ص ٩٢ ـ ٩٣) .

وفى بداية العشرينات ، أخذت الحكومة المصرية تهتم بالتعـاون ، كحركة اجتماعية واقتصادية ضرورية لاصلاح حال طبقة عريضـة من الفلاحين ، وصغار الملاك فى الريف ، وتجنبهم الوقوع فى أشراك المرابين الأجانب ، والتجار المستغلين ، وسيطرة رأس المـال الأوربى الجشع . ولما كان ابراهيم رمزى وطنيا مخلصا ، وغيورا على مصلحة مواطنيـه الأبرياء ، وحزبيا ينادى بالتحرر من ربقة الاحتلال الانجليزى وذيوله من الأجانب ، فقد تذكر دراسته السابقة فى التعاون ، وأخذته نوبة من

الحماس القومى للتزود من أصوله ووسائل تطبيقاته ، على أمل الاسهام فى انقاذ الريف المصرى من أطماع البنوك ، واستغلال الشركات الأجنبية • واستطاع — عن طريق المراسلة — أن يحصل عام ١٩٢٤ — من كلية مانشستر — على شهادة عالية فى تاريخ التعاون وأسسه العملية ، وان يضع — فى نفس العام — كتابا فى ذلك تحت اسم :

« الجمهور فى التعاون الزراعى » •

واذا ما تأملنا فقرة من مقدمة هذا الكتاب ، لمسنا مدى وعى مؤلفه بحال الريف المصرى وتعاسته ، واقتصادياته التى يتناهشها الأجانب ، وأخلاقياته التى يفسدونها عن عمد :

« وترى مستلزمات الزراعة من بذور وسماد وأدوات وآلات يوردها لهم تجار لا تكاد تعرف فيهم مصريا واحدا • وترى الريف وبنادره قد انتشرت فيه محالج القطن ، ومطاحن الغلال ، ومصانع الصابون والزيوت والجلود ، وغير ذلك • لا تعرف فيها لمصرى نصيبا الا أن يكون أجيرا أو صانعا حقيرا • وترى القرى والمزارع قد بثرت فيها دكاكين افتتحتها فئات من سقط الأمم تبيعهم حثالات المواد الغذائية واحط مستلزمات المعيشة المنزلية ، لتكتنس ما يبقى فى أيدى الفلاحين من قروش ومليمات •• وتتناول محصولاتهم الصغرى من بيض ودجاج وسمن وغير ذلك تسوقا بأبخس الأثمان لترسله الى وكالات لها فى المدن والموانى للبيع بأوفر الأثمان أو ترحلها الى الخارج • وتكون بين الفلاحين بمثابة مشارب لما يسمونه قهوة وهى بقايا محروقة من سقط الأجران والنخيل ، وخمارات يبيعونهم منها سموما يتلقون بها صحتهم ونسلهم ، وخلقهم ودينهم ، ويبتزون بها أموالهم ، ثم يقرضونهم اياها بعد ذلك بربا يقل فى جانبه أن يوصف بالفحش ، رميا على القطن أو الذرة أو غيرها من المحاصيل ، أو برهن الأرض ، حتى اذا عجز المدينون عن التسديد انتزعوا منهم بقية ما يملكون ، ••• الخ » •

ولكن لم يكد ابراهيم رمزى يزاول نشاطه فى هذا المجال الريادى الذى تحمس له ، وتأهل بثقافة علمية فيه ، واشترك فى اعانة وزارة الزراعة على تأسيس جمعيات تعاونية نشطة ، حتى استجاب لنداء الرغبة فى تغيير المنصب الوظيفى ، والسعى وراء تحقيق أمل تاقه • فقد انتقل بعد عام واحد من العمل بوزارة الزراعة ، الى وزارة المعارف عام ١٩٢٥ ، حيث كان يعمل صديقه الشيخ عبد العزيز جاويش مراقبا عاما للتعليم الأولى •

ويبدو أن تعديه سن الأربعين ، قد عمل على استقراره النفسى ، ووضع حدا حاسما لتنقلاته الوظيفية التى تعددت ، فبقى بوزارة المعارف ما يقرب من عشرين عاما · وقد اشتغل — فى بداية الأمر — مفتشا على مدارس المعلمين الأولية ، ثم أخذ يتدرج فى مساره الوظيفى حتى أصبح فى نهايته مراقبا عاما لادارة البعثات التى شـــهدت له بمواقف شجاعة مخلصة لصالح المبعوثين المصريين الذين كان المشرفون الانجليز يسعون الى الحد من اعدادهم لاعاقة النهضة التعليمية · وبقى ابراهيم رمزى فى منصبه هذا ، الى أن أحيل الى التقاعد فى أكتوبر عام ١٩٤٤ ·

وفى السابع والعشرين من مارس ١٩٤٩ ، وافاه الأجل اثر نوبة قلبية حادة ، وقد جاوز الرابعة والستين من عمره بحوالى ثلاثة أشهر ·

ان حياة الرائد المسرحى ابراهيم رمزى ، تتسم بالانتـــاج الأدبى والفكرى الغزير،فرغم دراساته واطلاعاته ، وتجاربه المتنوعة في القاهرة، والخرطوم ، وبيروت ، ولندن ، ورغم اقباله — غير المتحرج — على متع الحياة ، على النحو الحسى الذى أراده ، ورغم تنقلاته — خلال العشرين سنة الوسيطة فى حياته — بين عديد الوظائف الحكومية وغير الحكومية ، لم يكن — رحمه الله — يكف عن التأليف ، والترجمة للمسرح بصـــفة خاصة · كما لم يكن يتوانى عن مجاراة طبيعة عصره المحتدم بالحركات السياسية والفكرية والاجتماعية ، فانضم عضوا بالحزب الوطنى الذى كان يتزعمه مصطفى كامل ، واشترك فى ثورة ١٩١٩ ، وبقى يعمـــل طوال عمره على تقويض النفوذ الانجليزى ، متوخيا فى ذلك كله ، مصالح شعبه السياسية ، والاجتماعية ، والأدبية ، والفنية ·

« ٢ »
أعمـــاله المسرحيـــة

١ — مؤلفـــاته :

تلقى ابراهيم رمزى مبادىء ثقافته المسرحية من مصدرين أساسيين ، أولهما : النصوص العربية المؤلفة ، أو المترجمة ، أو الممصرة ، التى كانت تخرجها المطابع ، أو تعرضها الفرق المسرحية فى عصره · وثانيهما ، بعض النصوص المسرحية فى اللغة الانجليزية أو المترجمة اليها ، وكان يستطاع الوصول اليها دون عناء كبير · وبالاضافة الى هذين المصدرين كان هناك

رافدان آخران ثانويان ، هما : اطـــلاعه على مقالات أو كتب عشوائية الاختيار ، تعالج الثقافة المسرحية فى اللغة الانجليزية أو العربية ، ثم ما يمكن أن يكون قد شاهده من عروض مسرحية أثناء دراسته فى لندن ، كمسرحية برناردشو « قيصر وكليوباترا » ، التى أعجب باخراجها ونصها وكانت أولى مترجماته المسرحية ٠

واذا كان ابراهيم رمزى قد وضع خلال عمره الأدبى ما يزيد على خمسين كتابا ، وعددا لا بأس به من المقالات والخواطر ، والأدبيات المتنوعة الشكل والموضوع ، بين الدين ، والتــــاريخ ، والأخلاق ، والتعاون ، والعلم ، والسياسة ، والتربية ، والاجتماع ، والزراعة ، والشـــعر ، والزجل ، والرواية ، والقصة ، فان المسرح قد حظى بالنصيب الأكبر من بين ذلك كله ٠ اذ كان ـ كالكثيرين من أبناء طبقة الذوات المعاصريه ـ يعشق الفنون المستجلبة من الحضارة الغربية الحديثة ، كالتصـــوير ، والمسرح ، ثم السينما ٠ وكان فى مقدمة المسرحيين من تلك الطبقة : محمد تيمور ـ ويوسف وهبى ـ واســـماعيل عاصم ـ وعبد الرحمن رشدى ـ وزكى رستم ـ وأمين صدقى ـ وتوفيق الحكيم ٠٠٠ وأضرابهم ، ممن خرجوا على تقاليد عائلاتهم المحافظة ، فى سبيل دعم الحركة المسرحية الناشئة تأليفا ، أو ترجمة ، أو تمثيلا ، أو تمويلا ماليا أو معنويا ٠

وفى حديث قصير له أدلى ابراهيم بطرف من حيـــاته المسرحية ورد فيه :

« بدأت العمل بالمسرح وأنا محرر فى جريدة اللواء ، ورئيس تحرير جريدة البلاغ المصرى التى أنشأها المرحوم اسماعيل بك شيمى ٠ وذلك بأن ترجمت رواية قيصر وكليوباترا لبرناردشو على أثر شهودى تمثيلها فى لندن ٠ ثم رأيت أن المسرح فى الواقع أداة من أقوى أدوات التبصر العام والخاص ، وأنه لا يليق بشعب ناهض أن يهمل أمره ، أو يتجاهل حقيقته ، فيكتفى من خدمته بالتعريب والتمصير ، بل يجب أن تكون معروضاته أصيلة مؤلفة ، رامية الى غرض قومى ، أو اصلاح اجتماعى مصرى ٠ ولهذا ، حاولت أن أضـــع لمصر أساس اســـتغلالها المسرحى بالتأليف ٠ وجعلت التاريخ ميدانى ليتسع للأغراض المذكورة ، وتخفى فى غرابة عجزنا عن الاتقان ٠ ثم اتجهت فى بعض الظروف الى الروايات العصرية والمهازل ٠ وكتبت ، على الرغم من أنى أكتب باللغـــة العربية ولا أشعر بعجز عن تأدية غرضى بها ، أتبين بوضوح أن لغة المسرح يجب أن تكون لغتنا الدارجة لنفعها الجماهير ، وأن تقصر العربية على الروايات التاريخية » ٠ (السجل ص ٢٠٩ ـ ٢١٠) ٠

ولم يكن ابراهيم رمزي مترجما ومؤلفا للمسرح فحسب ، وانما كان يشارك أيضا فى مؤسسات التنشيط المسرحى التى كانت تظهر فى عصره • فقد كان عضوا فى جمعية أنصار التمثيل التى تأسست فى أواخر عام ١٩١٢ ، ومشرفا اداريا فى فرقة اتحاد الممثلين التى كونت سنة ١٩٣٤ • كما كان صديقا للكثيرين من مشهورى الحركة المسرحية ، ومنهم جورج أبيض الذى زوج ربيبته ايفون ــ ابنة دولت أبيض ــ الى أحد ضباط الشرطة ، الذى كانت عمته هى حرم ابراهيم رمزى •

لقد وضع مؤلفنا للمسرح الدرامى الخالص ما يزيد على خمسة عشر نصا مسرحيا ، يصعب التأريخ لها على نحو علمى صحيح • وقد مثلت فرقتا جورج أبيض ، وعبد الرحمن رشدى بعضا منها ، وطبع بعضها ، وبقى بعضها مخطوطا وعرضة للتلف ، والبعض الآخر مجهول المصير • ولهذا ، يتوه المؤرخ لآثاره المسرحية بوجه عام فى دروب المصادر النادرة التى لا تقدم الا أقل القليل من المعلومات القابلة لمعاودة التصحيح •

واذا ما حصرنا النصوص المسرحية المؤلفة والمطبوعة ، والتقطنا عناوين النصوص الأخرى المخطوطة أو المفقودة ، من مظانها المختلفة ، الموثوق بها ، أو العرضة للتشكيك ، أمكننا ــ على نحو تقريبى ــ تصنيفها الى مسرحيات تاريخية ، وثانية اجتماعية ، وثالثة هزلية ، ورابعة مجهولة الشكل •

ولنحاول التعرف على ترتيبها التاريخى ، فيما يلى :

(١) المسرحيات التاريخية :

لا شك أن ابراهيم رمزي ليس أول كاتب مسرحي عربى استمد من التاريخ القومى موضوعات لمسرحياته ، وانما سبقه الى ذلك كثيرون • ولقد كان اللجوء الى المصادر التاريخية فى عصره ــ الذى كان يجيش بالتيارات العاطفية الوطنية ، والطموحات الى التغيير الاجتماعى الأفضل ، وبالمخاوف من عصف رياح الحضارة الأوربية الغازية بالتراث الثقافى ــ له ما يبرره من الناحيتين القومية والفنية • فالى جانب توافر المادة التاريخية الجاهزة التى تغرى الكاتب بالمعالجة ، وتعينه على صياغة أعماله المسرحية ، فانها كانت الأقدر على تصوير الأمجاد الماضية ، والتذكير بالبطولات السابقة ، وعلى امتصاص الاستعارات والكنايات فى المواقف والألفاظ ، لحفز الهمم واثارة الشعور بالسخط على الاحتلال الانجليزى ، والحض على مقاومة آثاره الاجتماعية السيئة • كما أن اعادة عرض أحداث

من التاريخ القومي عرضا دراميا ، يكون ـ بلا ريب ـ أكثر تأثيرا من التاريخ البطولى الأجنبي المعالج في مسرحية مترجمة مطبوعة ، أو معروضة على الجماهير . بالاضافة الى هذا ، فان استعادة انتصارات هذا التاريخ وهزائمه دراميا ، لا تتيح الفرصة لاذكاء الحس الوطنى فحسب ، ولكنها ـ أيضـــا ـ تتيح ما لا تتيحه المسرحيـــات غير التاريخية المبـاشرة ، كالاسقاطات السياسية التي يحتمـــل فيها القدرة على مزاوغة الرصـــد السلطوى ، ورقابته الصارمة . أما المسرحيات التاريخيـة التي وضـعها مؤلفنا ، فهي :

- الحاكم بأمر الله (١٩١٥ ـ ط أولى ١٩١٦ ، ط ثانية ـ روايات الهلال ـ العدد ٣٩٨/ فبراير ١٩٨٢) ولقد قدمها جوق أبيض وحجازى بدار الأوبرا في أبريل عام ١٩١٥ .
- بنت الاخشيد (١٩١٥ ـ نشرت بـ « مجلتى » عدد مارس ١٩٣٥ ـ طبعة مستقلة سنة ١٩٣٨)

قدمها جوق أبيض وحجازى .

- أبطال المنصورة (١٩١٦ ـ ط ١٩٣٩)

قدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى لأول مرة عام ١٩١٩ . كمـا قدمتها بعد ذلك فرقة ترقية التمثيل العربى .

- البدوية (١٩١٧ ـ ط ١٩٢٢) .

قدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى سنة ١٩١٨ ، ثم سنة ١٩١٩ .

- اسماعيل الفاتح (١٩٣٧ ـ ط ١٩٣٨) .

قدمتها الفرقة القومية بدار الأوبرا فى أبريل ١٩٣٨ .

- الوزير شاور بن مجير (١٩٢٢ ـ ١٩٣٨ ـ مخطوطة) .
- الظاهر بيبرس (١٩؟؟ ـ أجزاء مخطوطة) .
- محمد الفاتح (١٩؟؟) .

ذكر د. ابراهيم درديرى أنهـــا لوداد عرفى ، بينمـــا قالت د. نجوى عانوس أنها تصفحتها مخطوطة باسم ابراهيم رمزى .

(ب) المسرحيات الاجتماعية :

كان ابراهيم رمزى على وعى بتأثير المسرحية التاريخية فى نفوس مواطنيه الذين يعيشون حقبة من النضال الوطنى . كما كان يدرك مدى

فعالية المسرح بوجه عام ، ودوره في تنبيه الوجدان الجماعي وتثقيفه . وكان رائده في ذلك ـ بصفة أساسية واعية ـ كاتبين مشهورين ، أولهما نرويجي هو هنريك ابسن ، وآخرهما الأيرلندى الأصل جورج برناردشو ، اللذين ترجم لهما ابراهيم رمزى بعض أعمالهما ، وحاول ترسم خطاهما في معالجة الدراما الاجتماعية والكوميدية الساخرة . الا أن متطلبات الذوق الجماهيرى المحدود الرؤية بسبب الافتقار الى ثقافة فنية واعية ـ كانت تفرض نفسها على اتجاهات الفرق المسرحية وبرامجها . وقد أثر ذلك على اختيار كتاب المسرح لموضوعاتهم وطريقة تناولها ، مما جعل ابراهيم رمزى ـ كالآخرين ـ يقع تحت امرة هذا الذوق المتحكم ، ولا يتباعد عنه بتفانيه في نسج مؤلفاته على منوال ابسن أو شو على نحو ناضج ، والا ابتعد عن الجماهير ، كما فعل توفيق الحكيم بمسرحياته ، عقب عودته من الدراسة في فرنسا . ومسرحيات ابراهيم رمزى الاجتماعية التى أمكن التعرف عليها هى :

- صرخة طفل (١٩٢٢ ـ ط ١٩٣٨ ، روايات الهلال ـ العـــدد ٣٩٨/فراير ١٩٨٢) .

قدمتها فرقة اتحاد المثلين عام ١٩٣٥ .

- الفجر الصادق (١٩٣٨ ـ مخطوطة) .
- بنت اليوم (١٩٢٢ ـ مخطوطة) .

(ج) المسرحيات الكوميدية/الهزلية :

لسنا في مجال التأريخ للكوميديا المصرية ومشتقاتها الهزلية كي نتبين مكانتها على خريطة الحركة المسرحية الباكرة ، ولا لكى نستدل على موقع كوميديات ابراهيم رمزى فيها . فالمسرح فى مصر نشأ كوميديا ، حينما وضع بداياته يعقوب صنوع فى صيغة مقطوعات فودفيلية ، عامية اللغة والمناخ سنة ١٨٦٩ . وكان يمكن أن تتنامى هذه النشأة فى حركة عريضة ، ان كانت قد توافرت لها أســباب التطور ، وخاصة أنها ذات جذور فى تربة التراث التمثيلى الشعبى ، لولا أن اكتسحتها موجة المسرح الغنائى والجاد ، التى زحفت من الشام مع وفادة فرقتي سليم نقاش ، وأبو خليل القبانى ، وما توالد عنهما من فرق مقلدة .

ومع هذا ، فان الروح الكوميدية المتأصلة فى مزاج الشعب المصرى ، بقيت تمازج بعض النصوص المسرحيــة ، أو تنفصـــل عنها فى شكل

اسكتشات ، أو فصول ، أو مسرحيات مستقلة ضعيفة • وحاول عزيز عيد جاهدا فى عام ١٩٠٧ ، ثم فى عام ١٩١٥ أن يستقطب النشاطات المسرحية الكوميدية البسيطة فى فرقة ، تهدف الى احداث تيار شكلى يعمل على ترقية المسرح الفكاهى ، وتغليبه على الأنواع الأخرى السائدة • وبقى يواصل جهوده المتعثرة ، حتى هيأت الظروف الاجتماعية للكوميديا فرصة البروز . والتفوق جماهيريا على الأشكال الدرامية الأخرى بفضل محاولات نجيب الريحانى ، وعلى الكسار وغيرهما ، من الكتاب الذين يدين لهم التيار الكوميدى بأساسياته ، من أمثال : محمد عثمان جلال ، وأمين صدقى . وبديع خيرى ، وغيرهم •

ولقد استطاع ابراهيم رمزى أن يدلى بدلوه بين الدلاء ، ويقدم للمسرح الكوميدى بعض النصوص الهزلية ، التى بقى منها أشهرها وأحسنها ، وهو نص مسرحية « دخول الحمام » •

ومن الملاحظ ، أن وعى كاتبنا بدور المسرح الايجابى فى المجتمع ، لم يتجل فى تطبيقاته الدرامية فحسب ، وانما كذلك فى آرائه التى كان ينشرها • قال مرة عن هدف الكوميديا ، بأنه « يراد بها الجوهر فى انتقاد نقائص المجتمع ، وفى العرض مجرد التسلية والاضحاك » • (المؤيد ــ ١٩١٥/٥/٢٦) كما كان على معرفة ــ ولو محدودة ــ بالأنواع المستولدة من الكوميديا ، كما صنفها دارسوها فى العالم الغربى •

ولقد وضع ابراهيم رمزى المسرحيات الهزلية الآتية :

- دخول الحمام مش زى خروجه (١٩١٦ ــ ط ١٩٢٤ ، ط ١٩٣٩ ، ط مجلة « الهلال » يولية ١٩٧١ و « روايات الهلال » ــ العدد ٣٩٨/فراير ١٩٨٢) •

قدمتها فرقة عزيز عيد فى أكتوبر سنة ١٩١٧ ، كما قدمتها فرقة جورج أبيض ، وغيرهما من فرق مسرحية •

- عقبال الحبايب (١٩١٦ ــ مخطوطة) •

مثلتها فرقة جورج أبيض •

- حنجل بوبو (١٩١٧ ــ مفقودة) •

فودفيل ، قدمتها فرقة عزيز عيد ، ولعب يوسف وهبى دورا فيها • ويقال بأنها من اعداد عزيز عيد وأمين صدقى عن رواية فرنسية تسمى « الزفاف » •

- أبو خوندة (١٩١٧ ــ مخطوطة) •

(د) مسرحيات مجهولة :

وهناك ــ الى جانب ما ذكرنا ــ مسرحيات مفقـــودة ، ولا تعرف الا عناوينها ، وعزوها ــ المؤكد ــ الى ابراهيم رمزى ٠ من ذلك :

ــ طريد الأسرة (١٩؟؟) ٠

ورد هذا العنوان على غلاف احدى مسرحيـــات رمزى المطبوعة كنوع من الدعاية ٠

ــ بشير أغا (١٩؟؟) ٠

انظر أعلى العنوان ٠

٢ ــ مترجمـــاته ٠

لا شـــك أن الأدب المسرحى العربى مدين « بوجـــوده » للمسرح الغربى ، سواء كان قالبه دراميا أو غنائيـــا ، أو كان شـــكله مأسويا أو ملهويا ، أو أسلوبه رومنسيا أو واقعيا ٠ ولا شك ــ أيضـــا ــ أن الترجمة كانت الوسيلة الأساسية والمثلى ، للتبشير بالفنون المسرحية ، واشاعتها ، والتعريف بأهدافها وأصولها الفكرية والتقنوية ٠ ومنذ أن اتصل الرائد الأول مارون نقاش بالمسرح الغربى فى أواخر النصـــف الثانى من القرن الماضى ، والاتصال لا يزال ــ حتى الآن ــ تيارا متقطعا أو مستمرا ، وفعالا فى تخصيب الفكر المسرحى العربى ، ومساعدته على التطور وملاحقة أحدث معطيات الأساليب والأشكال٬ ٠

ومن ثم ، كانت حصيلة المسرحيات المترجمة فى الفترة التى تعنينا هنا باذخة من ناحية الكم ، وان كانت تمازجها أخلاط من الغث والسمين ، والكلاسيات والرومنسيات ، والتراجيديات والميلوداميات ، والكوميديات والهزليات ٠٠٠ الخ ومهما كان الأمر ، فان الترجمة ــ قبل أى شىء ــ كانت الأسرع والأســـهل من التأليف ، والأقدر على ملاحقـــة احتياجات الفرق المسرحية ، والأجدى فى قياس أذواق المتفرجين ومعرفة منازعهم ٠ كما كانت المسرحيات الوطنية المترجمة ــ دون المؤلفة ــ هى الأصلح فى تخفيه المواقف السياسية ، ومغالطة الرقابة ٠

ولقد ترجم ابراهيم رمزى ما يقرب من خمسة عشر نصا مسرحيا عن اللغة الانجليزية ، سواء كان النص فرنسى الأصل ، أو دينمركيا ، أو نرويجيا ، مثلا ٠ وهذه المترجمات تستسلم بسهولة لمبضع الفحص والمعالجة ، لما يكتنفها من عيوب وآفات كانت منتشرة على نحو وبائى فى

غالبية المسرحيات التى كانت تترجم عصر ذاك ٠ فهى قد تتغاضى عن نقل العنوان الأصلى نقلا حرفيا ، وتبتدع عنوانا آخر ، وقد تحذف ما يعسر على النقل الى العربية ، أو تضيف ما يماشى قدرة المترجم أو الحس الفنى العام ، وقد تتحايل على المعنى الغامض أو التورية الملتبسة بما يقاربها أو ينأى عنها ، وقد تعيد ترتيب المشاهد فى المسرحية ، أو تقوم بتطويلها أو تقصيرها ، وقد تتفانى في انتقاء العبارات الخطابية أو المسجوعة ، أو تقحم الحكم والأمثال اللامعة لداع أو بلا داع ، وقد تنظم بعض المقطوعات النثرية فى الأصل للغناء ، أو تحدث العكس ، أو تدس فى السياق كلمات حوشية غريبة لاستعراض قدرة المترجم البلاغية ٠

ومترجمات ابراهيم رمزى ليست حرفية أو دقيقة ، وانما مصابة بعلة أو أكثر من تلك العلل المذكورة ، أو بعلل أخرى ، يحتاج كشفها جميعا ومناقشته الى توفر جهدى طويل ، لا يهمنا هنا على الاطلاق ٠ أما مترجماته المسرحية — دون المعربات والمصرات — فهى :

(أ) مترجمات معلومة :

— قيصر وكليوباترا — للكاتب برناردشو (١٩١٤ — ط ١٩١٤) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض فى أبريل عام ١٩١٤ بدار الأوبرا الخديوية ٠

— خير الدين ، أو بربروسا — للكاتب جون براون (١٩١٧ — مخطوطة) ٠
قدمتها فرقة أولاد عكاشة فى ديسمبر عام ١٩١٧ ٠

— بيزارو — للكاتب ريتشارد برنسلى شريدان (١٩٢٧/٨ — مخطوطة) ٠

— أسير كرومويل — للكاتب ادوارد همرد (١٩٢٧/٨ — ط ١٩٢٨ ؟) ٠

— عدو الشعب — للكاتب هنريك ابسن (١٩٣٢ — ط ١٩٣٣) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض ٠

— الملك لير — للكاتب وليم شكسبير (١٩٣٢ — ط ١٩٣٢) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض ٠

— ترويض النمرة — للكاتب وليم شكسبير (١٩٣٣ — ط ١٩٣٣) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض ٠

- شارل السابع ـ للكاتب اسكندر ديماس الأب (١٩؟؟ ـ ١٩؟؟) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض ١٩١٠ ٠
- غادة ليون ـ للكاتب ادوارد لورد ليتون (١٩؟؟ ـ مخطوطة) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض ٠
- ريشيليو ـ للكاتب ادوارد لورد ليتون (١٩؟؟ ـ مخطوطة) ٠
قدمتها فرقة جورج أبيض ٠
- لو كنت ملكا ـ للكاتب ماك كارتى (١٩؟؟ ـ مخطوطة) ،
يبدو أن الريحانى قدمها كأوبريت من تلحين داود حسنى (؟) ٠
- القلب الميت ، أو سجن الباستيل ـ للكاتب وولتز فيليبس
(١٩؟؟ ـ مخطوطة) ٠
- تيمور لنك ، التترى ـ للكاتب ماثيو جريجورى لويز
(١٩٢٩/٨ ـ مخطوطة) ٠

قدمتها فرقة جورج أبيض ـ ولحن موسيقاها سيد درويش ٠

(ب) مترجمات مجهولة :

- الأمير سليم (١٩؟؟) ٠

ورد هذا العنوان على غلاف احدى مسرحيات رمزى المطبوعة كنوع من الدعاية ٠

- سجين الباستيل (١٩؟؟) ـ عن رواية ديكنز انظر أعلى العنوان ٠

- التاج (١٩؟؟) ٠
نفس المصدر أعلاه ٠

٣ ـ التعريب والتمصير

كانت حركة التعريب والتمصير فى المسرح المصرى ـ خلال الفترة التى نتحدث عنها ـ نشطة ، ولا تزاحمها من حيث الكم الا حركة الترجمة اللاحرفية التى كان يحاولها القادرون وغير القادرين ٠ أما مسيرة التأليف الخالص ، فقد كانت متخلفة عن هاتين الحركتين بمسافة مديدة ٠

ولا شك أن الممصر الأول فى تاريخنا المسرحى ، هو محمد عثمان جلال • فقد عالج فى الزجل المصرى خمس كوميديات لموليير ، خص الأربعة الأولى منها بعنوان عام : « الأربع روايات ، من نخب التيـــاترات » (ط ـ ١٨٨٩) ، ثم نشر الخامسة وحدها ، تحت اسم « الثقــلاء » (ط ـ ١٨٩٦) • أما مترجماته الزجلية للمسرحيات التراجيدية الثلاث التى عالجها عن جان راسين ، فقد طبعها حوالى عام ١٨٨٣ ، تحت عنوان : « الروايات المفيدة ، فى علم التراجيدة » •

وتتالت بعد محمد عثمان جلال أرتال من الممصرين ، أو المقتبسين لا يمكن حصرهم ، لضياع مصادر مراجعة أعمالهم ، كما تعسر محاسبة المحصورين منهم ، لأسباب عديدة فى غاية التعقيد ، لعل فى مقــدمتها استحالة تعيين الأصول التى استمدوا منها أعمالهم ، وصعوبة تحـديد مصطلحات ، أو مفاهيم قلقــة أوحت بها تلك الأعمال ، كالتمصـــير ، والتعريب ، والاقتباس ، والتشويه ، والتأثر ، والسرقة ••• الخ •

ولقد مارس ابراهيم رمزى عملية التمصير المسرحى ، أو التعريب ، أو الاقتباس فى عدد من المسرحيات التى انتقاها من اللغـــة الانجليزية ولا شك أن الحدود هنا بين تلك الممارسات غير مؤكدة ، لغياب المصادر :

ـ عزة بنت الخليفة (وعنوانها الأصلى : « نور العيون ـ أو بنت الخليفة ») • (١٩١٥ ـ ط ١٩١٦) •

وقد صيغت المعالجة فى اللغة العربية الفصـــحى ، ومما جاء فى مقدمتها : « عزة بنت الخليفة ••• ••• رواية تمثيلية ذات فصل واحد • ألفها الشاعر هنريك هرتز الدنمركى (١٧٩٨ ـ ١٨٧٠) • ونقلها الى الانجليزية بالشعر المعروف بالغنائى الشريف ادموند فيليبس ، وعربها ومصر موضوعها ابراهيم رمزى ••• ومثلتها الفرقة التمثيلية من جمعية أنصار التمثيل فى ٦ يناير ١٩١٦ ، ومثلت فى الأوبرا السلطانية لثانى مرة فى حفلة الجمعية الخيرية الاسلامية ، يوم ٢٣ مارس ١٩١٦ » •

ـ سياحة حمروش بك (١٩١٧ ـ مخطوطة) •

ممصرة فى اللهجة العامية عن الترجمة الانجليزية لمسرحية « رحلة بيرشون » للكاتب الفرنسى يوجين لابيش • وقد عرض التمصير عام ١٩١٧ •

ـ ورقة اليانصيب (١٩١٧ ـ مخطوطة) •

ممصرة فى اللهجة العامية عن مسرحيـــة بنفس الاسم للكاتب الانجليزى صمويل بيزلى · وقد قدمتها فرقة أولاد عكاشة ·

ـ القائد المصرى (١٩؟؟) ·

ورد هذا العنوان على غلاف احدى مسرحيـــات رمزى المطبوعة كنوع من الدعاية ·

٤ ـ التمثيليات الغنائية

لقد بقى المسرح الغنـــائى ، منافســـا منتصرا على المسرح الدرامى الخالص حقبة طويلة فى بداية عمر المسرح المصرى ، والعربى على نحـــو عام · ومع أن الغلبة كانت آخذة فى الانعقاد ـ فى بطء ـ للمسرح الدرامى الخالص ، بســـــبب تزايد وعى الجمـــاهير ، واصرار معظم المثقفين على تخليصه من الغنائيات والتطريبات المستهدفة فى حد ذاتها ، الا أن الكثيرين من رواد المسرح فى تلك الفترة اضطروا ـ تحت زخم المسرح الغنائى ـ الى المشاركة فيه رغم قلة اقتناعهم به · وكان من بين هؤلاء ، جورج أبيض كممثل وصاحب فرقة ، وابراهيم رمزى كمؤلف وضـــع أكثر من ثلاثة نصوص لاتهمنا ـ على نحو أساسى ـ لأنها أدخل فى التاريخ الموسيقى منه فى التاريخ المسرحى · من ذلك أوبريتات :

ـ الهوارى (١٩١٧/١٨ ـ ط ١٩٢٢) ·

قدمت هذه الأوبريت فرقة جورج أبيض فى أغسطس عام ١٩١٨ من تلحين سيد درويش ·

ـ الدرة اليتيمة (١٩١٩/١٨ مخطوطة) ·

قدمتها فرقة جورج أبيض من تلحين سيد درويش ·

ـ شمشون ودليلة (١٩١٩ ؟ ـ مخطوطة) ·

كان هناك أكثر من نص غنائى عربى يدور موضوعه حول قصـــة شمشون ودليلة التوراتية المعروفة · من ذلك ما عربه محمـــود شوقى لفرقة جورج أبيض ، وما أعده بشارة يواكيم لفرقة أولاد عكاشة ، وتلحين داود حسنى ··· الخ ·

أما النص الأصلى لهذه الاعدادات فيرجع الى لبرتو أوبرالى فرنسى

من ثلاثة فصول ، وضعه فيردناند لومير ولحنه كاميل سانت سانص (١٨٧٧) . ومع أن نص ابراهيم رمزى قد يبدو مصريا قحا الا أنه قد ذكر فى أحد أحاديثه أن مصدره الأساسى « أوبره هولندية » (السجل ـ ص ٢١٠) .

٥ ـ السيناريوات السينمائية

وفى أخريات حياته ، كان اهتمام ابراهيم رمزى بأدبيات السينما يتزايد ، مع تزايد اهتمام المسئولين عن صناعتها وتسويقها . فوضع عددا ـ لا بأس به ـ من السيناريوات تميل معظم لقطاتها ـ فى المراحل الأولى من التأليف ـ الى صيغة المواقف المسرحية التى كان قد تمرس عليها سنين طويلة .

ولقد شجعته بوادر نجاحاته الأدبية والمادية ، على اقتحام ساحتها التجارية ، فأسس عام ١٩٤١ ، شركة « استديو رمزى » للانتاج السينمائى ، بالاشتراك مع ابن أخيه المهندس حسن اسماعيل رمزى ، الذى كان قد استقال من مصلحة التنظيم ، ليعمل مع عمه .

ولقد وضع ابراهيم رمزى سيناريو فيلم « الموسيقار » وقام بانتاجه ، الا أنه فشل عند عرضه على الجماهير فشلا ذريعا ، مما كان سببا مباشرا فى ضياع ثروته ، وفى تعريض صحته ـ التى كان قد أنهكها العمل الدءوب المرهق ـ للتدهور . وهذه التجربة الفنية التجارية الفاشلة ، تستعيد من الماضى تجربة أخرى مشابهة . فقد أدار لحسابه الخاص تياتيرو الهمبرا عام ١٩٣٣ ، وافتتحه بعرض مسرحيته المعروفة « صرخة طفل » ، الا أن خسارته المادية فى تلك المغامرة ، أجبرته على الهرب من هذا الميدان .

وأهم السيناريوات السينمائية التى تنسب اليه ، وليس هنا محل تقصى حقائقها :

ـ ساميديل (١٩٣٤) ـ من الجانى (١٩٤١) ـ خفايا الدنيا (١٩٤١) ـ نشور الهدى ـ دموع اللقاء ـ المجنونة ـ تعالى معى ـ الموسيقار .. الخ .

٣ ـ تعريف بنماذج من مؤلفاته المسرحية

١ ـ كتب ابراهيم رمزى مسرحيته التاريخية « أبطال المنصورة » فى أربعة فصول فى اللغة العربية الفصحى ٠ وأدار أحداثها خلال الحملة الفرنسية الصليبية على دمياط ، بقيادة الملك لويس التاسع ـ أى بين سنتى ١٢٤٨ و ١٢٥١ م ٠ وحول الظروف النفسية الشخصية ، والاجتماعية العامة التى ألمت بكتابتها ، ذكر المؤلف فى مقدمته لها :

« هذه ثالث رواية وضعتها ، وكان ذلك سنة ١٩١٥ مطاوعة لشعور ابتعثه هم المصريين يومئذ لتغيير القوم عاهليتهم بالرغم منهم ، وايقاظا لنفسية كاد يتلفها ما كانوا يلقونه من المذلة والعبث ٠ ولقد حاولت ليأذن الرقيب بتمثيلها ، فلم أفلح الا فى ١٩١٨ ٠ فقد تضافر موظفو قلم المطبوعات على رفضها ، والنيل منى ومنها ، عند رجال السلطة السياسية والعسكرية ، فنالوا الحظوة لديهم كما أرادوا ، وباءوا بعد ذلك بخزى من الله والوطن ٠

وأخيرا ، مثلتها فرقة الأستاذ عبد الرحمن رشدى لأول مرة فى المنصورة ، تكريما للمدينة التى حدثت فيها واقعة التاريخ الذى أدونه لأبطالها ٠٠٠ » (ص ٣) ٠

ويعنى هذا ـ كما هو واضح ـ أن المسرحية استهدفت ـ من خلال قيام الحرب العالمية الأولى ـ بث روح الحماس الوطنى فى نفوس المصريين ، عن طريق تذكيرهم بماضيهم المجيد ، والاشادة بقدراتهم العسكرية والمعنوية السابقة ٠ والمسرحية ـ على هذا النحو ـ تمثل تيارا عصريا فى حركة التأليف المسرحى ـ بل والترجمة أيضا ـ كان يدعو الى مناهضة الاستعمار الانجليزى ٠ ومن ثم كان المسرح ـ وقتذاك ـ فى مقدمة الوسائل الأدبية التى التزمت بتأجيج روح الوطنية فى نفوس الآهلين ، وحفزهم على مقاومة الاحتلال ، كما قاوموه من قبل ، حتى ولو كان أوربيا حديثا ٠

ولعل تجريد القصة من وعائها المسرحى العام ـ دون تحليل مستفيض ـ يقوم بالتعريف المستهدف على روح الحبكة وطريقة معالجة المادة التاريخية ٠

نعرف من مواقف الفصل الأول ، أن السلطان الصالح نجم الدين أيوب مريض فى فراشه ، ويعانى سكرات الموت ٠ كما نعرف أن الذى يعوده هو الطبيب (هبة الله) ، وأنه رجل جاسوس ، فرنسى الأصل ، تخلف فى مصر ـ وهو صغير ـ عن الحملة الفرنسية ، التى جاءت لغزو

مصر منذ ثلاثين سنة · وقد عمل فى قصر الملك أيوب كطبيب له ولزوجته شجرة الدر · وكان هذا الطبيب يحب الأميرة صفية أخت شجرة الدر · ولما طلب من الملك أن يزوجه اياها ، رفض طلبه ، بينما كان بيبرس أمير المماليك على علاقة غرامية متبادلة بتلك الأميرة ···

وهذه الأميرة الجميلة أسيرة الآن فى أيدى الفرنسيين الذين احتلوا دمياط دون مقاومة تذكر · وبسبب هذا الاحتلال السهل ، يقوم الأمير بيبرس بمهاجمة الأمير فخر الدين أتابك جند مصر ، ويتهمه بالتفريط فى الدفاع عن دمياط ، والانسحاب منها دون محاربة · ويحتدم النقاش بين الأميرين ، حتى ليجرد كل منهما سيفه على الآخر · وهنا تدخل شجرة الدر ، وتهدىء من غضبهما ، وتذكرهما بخطر الحملة الغازية التى تهدد أمن البلاد · فيهدأ الفارسان ، ويتصالحان ، ويجد الأمير فخر الدين فرصة للحديث عن الخدعة التى جعلته ينسحب من دمياط · فقد جاءته فتاة — وهو فى معسكره بدمياط — وأخبرته بأن الفرنسيين قد نزلوا بفارسكور ، فخشى أن يحاصره الأعداء من الخلف ، فانسحب من دمياط ، وأسرع بجيوشه الى فارسكور · ولما لم يجد للفرنسيين أثرا فيها ، تحقق من أنه وقع ضحية خدعة دنيئة ···

وتخطرهما شجرة الدر بأن السلطان الصالح قد توفى فعلا فى هذا الوقت العصيب · فيتفق الثلاثة على كتمان خبر موته ، خوفا من حدوث الفتن والاضطرابات ، ويقسمون على المصحف والسيف يمين الولاء للدولة ، وعلى رأسها شجرة الدر ·

وتدور أحداث الفصل الثانى فى رحبة فسيحة بضيعة صغيرة قرب فارسكور تخص الشيخ برنار . وهو — كهبة الله الطبيب — فرنسى الأصل ، ويعيش فى مصر منذ الحملة الفرنسية السابقة · ولهذا ، فهو يتجسس على خطط المصريين لحساب بنى قومه · ويجرى حوار بين برنار وصبية أسمها مريم ، نفهم منه ، أنها هى الفتاة التى خدعت الأمير فخر الدين ، وجعلته ينسحب بعساكره من دمياط الى فارسكور كى تسقط المدينة غنيمة باردة فى يد الفرنسيين · ثم يدخل عليهما شخص يدعى فيليب ، ولكنه — فى الحقيقة — هبة الله الذى يعمل طبيبا للملك · ويعترف العميل فيليب — أو هبة الله — بأنه مرخ جسم السلطان المريض بمرهم سام ، ولهذا ، فهو يعانى — اللحظة — آلام الموت المبرحة · فيخطره برنار بأن الأميرة صفية التى يحبها (هبة الله) حبا جما ، والتى وقعت أسيرة للفرنسيين بدمياط ، قد أمر الملك لويس باطلاق سراحها ، وتوصيلها الى

أختها شجرة الدر معززة مكرمة · الا أن الأمير دارتوا ــ شقيق الملك ــ احتفظ بها لنفسه سرا ، بغية اغتصابها ·

وهنا يثور هبة الله غاضبا من فعــــلة دارتوا ، ويصـــــفه بالفساد والفجور ، ويهدد بابلاغ الملك عما ارتكبه أخوه الخليع · الا أن الشيخ برنار يستشيط غيظا ، ويهدد هبة الله بافشاء حقيقة أمره الى بيبرس ان هو اتصل بالملك وصرح له بفعلة دارتوا · كما يهـــدده باذاعة سر جريمته للفارس أقطاى ، اذ أنه ــ أى هبة الله ــ قد خطف ابنة أقطــاى وهى طفلة ، وأخفاها عنــد برنار ، حتى كبرت ، وأصـــبحت الصــبية المتفرنسة التى تدعى الآن مريم ، أو مارى ·

ثم يدخل الأمير دارتوا متبوعا بشقيقه الأمير بواتيــه ، ويتعاركان لأن كلا منهما يريد الاستئثار لنفسه بالأميرة صفية · الا أن برنار يهدىء من غضب الأخوين المتخاصمين ، ويصالح بينهما ، باعطاء مريم لبواتيه ، وصفية لدارتوا · وساعتئذ يقتحم الأمير بيبرس المكان ، ويحاول تخليص صفية حبيبته · ولا تكاد المعركة تدور بينه وبين الأخوين حتى يوقفهــا دخول الملك لويس · ولكنها سرعان ما تدور مرة أخرى ، وتسفر عن فرار الملك مع أخويه وبرنار ، وانتصار بيبرس ، وعودته غانما مع حبيبتــه صفية ، والصبية مريم ، التى تعلن اسلامها فى حضرة الفارس المخلص ·

وتقع أحداث الفصل الثالث بالقصر الملكى فى المنصورة حيث يجرى تجهيز الجيش لملاقاة الفرنسيين المعتدين · وتجتمع شجرة الدر بقوادها العسكريين لرسم خطة الدفاع ، والنصر على الأعداء · ويتم لقاء عاطفى حار بين بيبرس وصفية التى تدعو له بالفوز وسلامة العودة · ويدبر الطبيب « هبة الله » مع الشيخ برنار ، والأمير دارتوا ، خطة لخطف الأميرة صفية التى لا يزال الأمير يشتهيها ·

وتنجح الخطة ، ويتم خطف صفية ومريم ، بينمـــا يموت الأمير فخر الدين وهو يحاول انقاذهما · ثم يدخل الأمير بيبرس بعد أن قضى على جيش دارتوا ، وتدور معركة بين الفارسين ، تنتهى بمصرع دارتوا ، واعلان نصر المسلمين على الفرنسيين ، وأسر مليكهم لويس التاســـع ، وسجنه فى بيت القاضى لقمان بالمنصورة ·

ونعلم من الفصل الرابع ــ والأخير ــ أن الأمير ركن الدين بيبرس قد جاب البلدان والقفار بحثا عن حبيبته صفية ولكن لم يعثر لها على أثر · كما نعلم أن المماليك ــ بناء على مشورة شجرة الدر ــ استقدموا طوران شاه من قلعة كيفا ونصبوه ملكا على البلاد ، خلفـــا لأبيه الملك

الصالح . ومع أنه شاب ضعيف الشخصية ومستهتر ، الا أنه يصرح بأن الملك حق الهى له . لهذا ، يستأسد ، ويحاول أن يتآمر على بيبرس وصحبه ، للتخلص منهم ، كما يسىء معاملة شجرة الدر زوجة أبيه ، ويأمرها بألا تبرح غرفتها الا بأمر منه . غير أن الأمراء المماليك يهددونه بالعصيان والخلع ، ويحملونه حملا على التراجع ، والاذعان لمطالبهم .

ثم يفاجأ الجميع بدخول صفية ومريم (عائشة) ، ونعلم أنهما وضعتا — بعد خطفهما — على ظهر سفينة كانت مبحرة الى عكا . ولكن تصادف أن شاهدتا الملك واقفا على الشاطىء ، فنادتا عليه ، واستغاثتا به . ولما عرف قصتهما ، أمر بفك أسرهما ، واعادتهما الى المنصـــورة . وتنتهى المسرحية بقتل الخائن هبة الله ، ورد مريم (عائشة) الى حضن أبيهـــا أقطاى نائب الأتابك ، وصفية الى حضن حبيبهـــا المنتصر ركن الدين بيبرس البندقدارى أمير المماليك البحرية . وبهذا تنتهى المسرحية نهاية سعيدة .

الحقيقة ، أن مسرحية « أبطال المنصورة » ، ليســـت خير ما كتب ابراهيم رمزى فحسب ، وانما تعد من أحسن المسرحيات التاريخية التى ظهرت فى المسرح المصرى ، قبيل الحرب العالمية الثانية ، بل انها ترقى — بقوة تركيبها — الى مستوى الكثير من المسرحيات الوطنية العالمية .

فمؤلفنا لم يلتزم بالوقائع التاريخية التزاما حرفيا ، كان من الممكن أن يغرقه فى طوفان من التفصيلات المتشابكة ، التى تنأى به عن أهم متطلبات الصنعة الدرامية ، كالتركيز ، والايحاء ، والتصوير بالحدث . ولكنه اختار اطاره الأساسى من المادة التاريخية — كما سجلها ابن الأثير والمقريزى بصفة أساسية — ثم ضفر مختاراته ، بأحداث أخرى تماشيها من صنع خياله . ومن هنا ، تحركت المشاهد ، بما يمكن أن يدير رحى الصراع الدرامى ، ويلق عنصرى المفاجأة والتشويق . وهذا الخيال المبدع — بلا شك — قد عمل على احياء المادة التاريخية الهـــامدة ، ووسع من رقعتها ، وعمق من أبعاد شخصياتها ، وأكسبها الروح الانســـانية ، والايهام باحتمالية حدوثها ، واتفاقها مع منطق الواقع .

بالاضافة الى هذا ، ضمن — مادته تلك — ظلال قضية ســـياسية كانت تشغل بال الواقع المعاصر ، وانتقد خلالهـــا الخطر الذى يمكن أن يتهدد الكفاح الوطنى بسبب الشقاق بين الزعماء ، وفساد رأس الدولة الذى يمثله طوران شـــاه ، أو الخديوى . كما ألمح — قدر المســـتطاع وحتى لا تطـــارده الرقابة التى وقفت له طويلا بالمرصـــــاد — الى

وجوب التحام الشعب والجيش ، لاجتياح كل المعوقات التى تحول دون تحقيق النصر والاستقلال ·

ومما أضافه خيال ابراهيم رمزى شخصية هبة الله الفرنسى الأصل والمصرى النشأة ، وجعله يعيش صادقا فى ولائه لمواطنيه الفرنسيين ، وكاذبا فى اخلاصه لمعاشريه المصريين الذين لم يشكوا فى وفائه المزيف · وهذا الازدواج فى الوظيفة جعله محركا للأحداث ، ومخططا ناجحا للمؤامرات ، فجاءت سلوكاته خليطا من دوافع البغض ، والحقد ، والأنانية والكذب ، والرغبة فى الانتقام ·

كما أضاف المؤلف الى شخصياته التاريخية ، شخصيتى برناز الاقطاعى الفرنسى المتمصر ، ومريم (عائشة) ابنة أقطاى التى فرنسها خاطفوها وهى صغيرة ، وجعلهما يحوكان مؤامرة خطيرة ، كانت السبب فى استيلاء الفرنسيين على دمياط دون مقاومة ، ولم يكن السبب هو تقاعس المصريين عن الدفاع عنها ، أو هزيمتهم العسكرية · وباضافة هذه الشخصيات المخلوقة ، الى الشخصيات التاريخية المستخدمة ، مثل : بيبرس ، وأقطاى ، ومحسن الكاظمى ، وطوران شاه ، وشجرة الدر ، وصفية ، ومثل : الملك لويس ، والأميرين دارتوا وبواتيه ، اتسعت رقعة التاريخ ، وخرجت الى نطاق الفن ومتطلباته ·

كما يلاحظ أن ملامح الشخصيات التاريخية والخيالية على حد سواء مقنعة ، لأنها اكتسبت أبعادها من ملابستها للواقع ، ومن تحركها بدوافع انسانية ، سواء كانت شخصية بحتة ، أو انفعالية ، أو دينية ، أو غرامية ، أو وطنية · ولهذا ، فهى تمارس مواقف الشجاعة ، والجبن ، والتردد ، والغدر ، والاخلاص ، والطهارة ، والحب ، والبغض حسب صراعاتها الداخلية والخارجية · فمثلا ، لم تصور شخصية بيبرس على نحو بطولى مطلق — كما يفعل الميلودراميون — وانما كانت تعتريه لحظات من الضعف الانسانى ، وخاصة عندما يعبر عن حبه للأميرة صفية . وعن حاجته الى الحنان ، والدفء العائلى · وهذا الصدق مع الواقع ، لا ينطبق على الشخصيات المصرية فحسب ، وانما يشمل — أيضا — الشخصيات الفرنسية · فالملك لويس — مثلا — شخص متعصب لدينه وقوميته أشد التعصب ، ولكنه يحمى الأميرة صفية المسلمة عندما وقعت فى الأسر بدمياط ، ويأمر باطلاق سراحها ، وانصافها من أخيه عندما طمع فيها ·

أما أسلوب ابراهيم رمزى اللغوى فى هذه المسرحية فليس هناك أدل ولا أصدق مما قاله أستاذنا الدكتور محمد مندور · ان « أسلوبه مركز ،

غزير المعانى ، نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية ، رغم متانتـه اللغوية ، وقوة سبكه · واذا كان يتأنق فى اختيار ألفاظه ، فاننا لا نظن هذه الأناقة عيبا ، بل نحسبها ميزة للمؤلف ، تدل على تملكه للغــة الفصحى كأداة للتعبير ، كما تدل على أنه كان يملك روحا شعرية لم تظهر فيما نظم من قصائد فحسب ، بل ظهرت أيضا فى نثره ، وفى تضاعيف حواره دون أن تنال شيئا من طبيعة هذا الحوار الدرامية » · (ص ٤١) ·

٢ ــ أما النموذج التعريفى الثانى من مسرحيات ابراهيم رمزى فهو من مجال الكوميديا ، ويتمثل فى هزلية عامية اللغة ، من فصل واحد ، اسمها « دخول الحمام ، مش زى خروجه » وضعها فى بواكير عام ١٩١٦ . وكان مبعث أقصوصتها ــ كما حكى ــ ويمكن اعادة نص ما جاء على قلمه فى مجلة « المسرح » :

« لفافة من الورق الذى كان يؤتى فيه بالجبن كل صباح لصديقى الكاتب المقتدر الأستاذ محمد السباعى زميلى بقلم الترجمـــة فى وزارة الزراعة يومئذ · اذ كان نوامة موعد الديوان · فما كان يســتطيع أن يتناول طعام الصباح فى منزله · وكانت ورقة من كتاب جمع فيه ناشره طائفة من المواويل البلدية القديمة · وكان صديقى الأستاذ يجلس ليأكل حيث شاء · ولذلك وجدتها على مكتبى ، فلما تصفحتها أعجبت بواحد من مواويلها وهو الذى أوردته على لسان زينب · اذ تغنى : سبع سنين وست أشهر ··· الخ ···· وكان جو غرفتنا المظلمة بوزارة الزراعة ، يحصر التفكير · وحوار الأستاذ السباعى يدعو الى العمل ، والنظر الى صديقنا جمال أفندى الذى كان يشاركنا فى الغرفة يوحى الروح البلدية الى الكاتب ··· وسرعان ما أهويت على الورق أثبت عليه صورة الفكر الحائم حتى انتهيت من روايتى فى ثلاث ساعات وذلك قبيـــل انصراف الديوان » · ولما قرأ ابراهيم رمزى مسرحيته على زميليه فى العمل ، علق أحدهما وهو جمال قائلا : « صحيح يا اخوانا ــ دخول الحمام مش زى خروجه » وهنا طرب ابراهيم رمزى لهذا المثل واتخذه عنوانا لمسرحيته · وأسرع بها الى عمر وصــفى الذى كان قد ألف فرقة غنائية هزلية ، كى يخرجها · اقترح عليه أن يضـــيف اليهــا كثيرا من الأغانى حتى تتفق وأهداف الفرقة · وبعد أن اعتذر رمزى عن ذلك ، حملها الى عزيز عيد الذى رحب بها وتعاقد معه على أن يكتب له سبع مسرحيات مــاثلة ، بل وأعلن عن عنوان أولاها قبل أن ترد اليه ، وهى مسرحية « عقبـــال الحبايب » (المسرح ــ ١٩٢٧/٨/٨) ·

وأخرج عزيز عيد المسرحية في تياترو الأبيه دى روز بالقاهرة فى أكتوبر عام ١٩١٦ ، ولقيت نجاحا كبيرا • وقام هو نفسه بدور أبو عويس العمدة ، بينما قام محمد صادق بدور أبو حسن صاحب الحمام ، ومحمود رضا بدور نشاشئى صبى الحمام ، وحسن فايق بدور عويلى خفير العمدة ، والسيدة روز اليوسف بدور زينب زوجة صاحب الحمام ، وكان بالنسبة لها ، أول دور (بلدى) تؤديه •••

ويذكر زكى طليمات في مقدمة الطبعة الأولى من المسرحية ، أنها كانت تحظى بالنجاح الباهر اينمـا كانت تعرض ، وكانت احدى المسرحيـات القليلة التى تجول بها جورج أبيض وفرقته فى أنحــاء كثيرة بالوجـه البحرى ، وذلك فى أعقاب الحرب العالمية الأولى •••

وتدور أحداث المسرحية فى رحبة حمـام بلدى فى حى بولاق • أما زمانها ــ كما أراده المؤلف ــ فهو عام ١٢٨٢ هجرية ، أى فى عهد الخديوى اسماعيل • وقد أرجع المؤلف تاريخ وقوع أحداثها الى الماضى ، كى يتجنب المؤاخذة والمصادرة ، ان هو أجرى أحداثها فى عصره القائم •

وتفتتح المسرحية بعد الفجر بقليل ، وأبو الحسن ــ صاحب الحمام البلدى ــ يرغى ويزبد ، ويشكو الى صبيه النشاشئى قلة الواردين الى الحمام ، مما جعل لقمة العيش عسيرة المنال • وبسبب هذا الكساد ، والرزق الضيق ، عزم على اغلاق الحمام ، وبيع بشاكيره ومحارمه وفوطه ، وامتهان مهنة أخرى تكون أكثر ربحا • ولما تستيقظ زوجته الشـابة الجميلة المرحة ، وتستوضح سبب هذه الجلبة ، يخطرها زوجها أبو الحسن بأنه سيهجر العمل فى الحمام لقلة دخله ، ويحترف شغلة أخرى مضمونة الرزق ، وهى أن يعمل شاهد زور رسمى فى المحكمة الشرعية •

« **زينب** : طب والفوط هتعمل لك ايه بس ؟؟

الحمامى : هبيعهم ، وأشترى شال كشـمير أتلفح به ، وأجيب طربوش مغربى منجله أصلى ، بشال استامبوللى •• وعندك الجبة والقفطان اللى لطشهم الواد على م العمدة اللى جه يستحمى ليلة العيد ••• دول يخلونى واحد زى أهل الخير الصالحين • ياللا ناوليهم لى •

زينب : ولكن ياراجل ازاى تحلف اليمين قصاد القاضى بالكدب ؟؟ •• انت ماتخفش لينقلب على عينك ؟؟ •

الحمامى : مش من شئونك ياوليه • أنا ما أخوك أحمد شـغلنى عشرين شهادة زور فى المحكمة ••• وكانت الأشيا رضا •• هوه جـديد على ؟؟ •

زينب : ولما تبقى أعمى وتحسس (تضحك) أبقى أجرك والا ايه ؟؟ اللى ما انت شايف وانت مفتح (تضحك) ٠

الحمامى : أنا يامره حاحلف فى سرى يمين طلاق انى ما احلفش قصاد القاضى يمين صدق أبدا ٠٠٠

زينب : ديهده ٠٠٠ ودا ايه يعنى ؟؟ ٠

الحمامى : يعنى اليمين ماينقلبش على عنيه زى مابتقولى ٠ وابقى آجى على رجلى للبيت وفى أمان الله ٠٠ وفى جيبى عشرين حتة بخمسة من نظار الوقف اللى واكلين حقوق العالم ، ومن الأوصيا ، ومن ولاد الرفضى اللى يبقى المال عندهم بالكوم ، ولما نسوانهم تطالبهم بالنفقة ، يدعوا انهم مش لاقيين اللضا ، ويخشوا المحكمة حافيين ولابسين جلاليب مقطعة ٠٠٠

زينب : طيب ، ومش حرام عليك تيجى ع الغلابة ؟؟ ٠

الحمامى : ما الغلابة بتقولى لهم ربنا يروحوا له ٠٠ وأنا ايش حكون ٠٠٠

نشاشئى : يا سلام م الكفر ٠٠ ياربى ماتآخذوش استغفر الله العظيم الخ) (ص ١٤ ــ ١٥) ٠

وينصرف الزوج لممارسة مهنته الجديدة مع شقيق زوجته أحمد الذى يبدو أنه لا يجيد شيئا الا شهادة الزور فى المحاكم لقاء أجر ٠ ولا تكاد زينب تنتهى من ندب حظها النكد ، والشكوى من الفقر ورقة الحال ، حتى يدخل أبو عويس العمدة ، وفى صحبته خفيره عويلى ٠ لقد قدم العمدة الى الحمام ليستحم ، ويتوضأ ، قبل أن يقابل الباشا الناظر ، ليشكره على منحه لقب البهوية ٠ ويحدث موقف فكه ، أساسه سوء تفاهم بين العمدة وخفيره من جهة ، وصبى الحمام نشاشئى من جهة أخرى ٠ وتدخل زينب على أثره تتخطر فى دلال بنت البلد الذكية ٠ وتعرف أن العمدة يحتفظ فى جيبه بمال وفير ، حصله من بيع القطن ، وأنه فى طريقه لمقابلة الباشا الناظر ٠ وهنا يسيل لعابها للمال ، وترى فى العمدة صيدا دسما ، وخاصة أنه أعجب بملاحتها ، وأخذ يطرى صوتها ، عندما كانت تغنى لنفسها ، كما لو أنها المطربة ألمظ ٠

وسرعان ما يعمل ذكاؤها على نسج شباكها حوله ، فتخطره فى نعومة وطراوة بأن زوجها على أبو حجازية قد غاب عنها منذ سبع سنين وستة أشهر وستة أيام ، ولا تعرف مقره أو مصيره ، وعندما تصارحه بأنها وقعت فى غرامه من أول نظرة ، يطير صوابه ، ويروح يمتدح

جمالها ، ويطارحها الهوى • فتبدى موافقتها على الزواج منه ، بعد حصولها على الطلاق من زوجها الهاجر ، ولكي يتم ذلك ، تقترح عليه أن ينتحل شخصية زوجها الغائب ، ويتسمى باسمه ، ويطلقها أمام القاضى الذى سيأتى الى الحمام بعد حين ، ليستحم كعادته كل صباح • فلا يمانع العمدة فى هذا الانتحال مادام الأمر سيفضى الى زواجه منها •

وهنا يتسلل الى المشهد أبو الحسن ــ الزوج الحقيقى ــ وهو معمم ، ويرتدى الجبة والقفطان ، وفى صحبته نسيبه أحمد الذى يتزيى نفس الزى • ولما يسترقان السمع الى الحديث الجارى بين زينب والعمدة ، يدركان أنها تحوك مؤامرة لابتزاز مال العمدة ، وأنها فى مسيس الحاجة لمشاركتهما • وعندما تراهما زينب ، تمسك بتلابيب العمدة ، مدعية أنه زوجها على أبو حجازية ، ابن محمد أبو حجازية من دهشور ، وأن أمه هى خدوجة بنت سيد أحمد • انها تطالب زوجها الذى تمسك بخناقه ــ بالطلاق بعد أن هجرها طويلا • ويجاريها العمدة فى كل مزاعمها •

ويقوم أبو الحسن على الفور ، بتقمص شخصية القاضى ، بينما يقوم نسيبه أحمد بتمثيل دور الحاجب • ويأخذ الاثنان فى الرطانة كمدعيى الفقه والنحو مما يثير ضحك المشاهدين ، واعتقاد العمدة فى صدقهما • وتشرح زينب للقاضى وحاجبه ، تفصيلات قضيتها : لقد هجرها زوجها الذى تقبض عليه الآن سنين طويلة ، ولكنها التقت به ــ الساعة ــ مصادفة ، وتريد الطلاق منه حالا • ويوافق العمدة ــ طبعا ــ على كل ادعاءاتها ، ويصدر القاضى (المزيف) حكمه بطلاقها منه • ولا يكاد العمدة يهم بالانصراف الى حال سبيله ، حتى تطالبه زينب بحقها فى نفقة ثلاثة أشهر • فتوافق المحكمة على طلبها ، ويضطر العمدة ــ أو الزوج المدعى ــ الى دفع المبلغ فورا • الا أن مطالب الزوجة تتوالى ، وموافقات القاضى تتبعها ، والعمدة لا يملك الا الدفع ، حتى أفلس تماما • فقد حكم القاضى على الزوج (العمدة) أن يدفع لزوجته المدعاة زينب ما يلى :

٥٠ جنيها مجيديا قيمة مؤخر الصداق ،

و٣٠ جنيها مجيديا نفقة شرعية عن كل سنة من سنين غيابه ، فيكون اجمالى المبلغ ٢٢٥ جنيها ، و٣٠ جنيها عن كل سنة لمدة ١٠ سنوات لأن زينب ادعت للقاضى انه ربما يكون فى أحشائها حمل مستكن منذ أن فارقها زوجها ، أى منذ أكثر من سبع سنوات • كما تطالب زينب بنفقة للطفل الذى سيولد فيما بعد • هذا ، بالاضافة الى أجرة الست الداية ، وثمن الخلخال ، ووهبة الحجاب للمولود ••• وهنا لا يملك العمدة المفلس

الا أن يلعن ويسب ، ويخلع عمته ، ومركوبه ، وجبته ، ويرميها واحدة وراء الثانية فى وجوههم • وبينما العمدة ، ينصرف هاربا ، مع خفيره ، يتعلق به النشاشئى صبى الحمام ، مطالبا بدفع البقشيش • فيضحك الجميع ، وهم يغنون :

الله يخلى لنــــا البســـطا أهـــل الكرامات
رزق الغـــلابة على العبطـــا فى دى الأوقـــات

(ص ٣٦) •

من المعلوم فى تاريخ الدراما الغربية ، أن للكاتب الفرنسى ألفريد دى موسيه (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) ، مجموعة من المسرحيات القصيرة ، التى تعالج حبكة كل منها أحداث حكمة جارية ، أو مثل سائر ، أو قولة مأثورة، تتخذ كعنوان لها ، مثل : مسرحية « لا مزاح فى الحب » ، أو مسرحية « يجــب أن يكـــون البــاب مفتوحا أو مغلقــا » ، وهـــذا ما يطــلق عليه « مثل ممسرح » Proverb dramatique

ومسرحية مؤلفنا ابراهيم رمزى تذكرنا بهذا الاتجاه • فالمثل العامى المعروف الذى يقول : « دخول الحمـــام ، مش زى خروجه » ، اتخــذته المسرحية عنوانا لها ، وانطوت أحداثها ـ فى الوقت نفسه ـ على مغزى ذى مستويين : أحدهما رمزى ، يماشى المثل فى روحه ، وآخرهما حرفى أو واقعى ، وهو أن الأحداث تدور فعلا فى حمام شعبى ، وأن العمدة دخله بالفعل على حال ، وخرج منه ـ بالفعل أيضا ـ على حال أخرى •

وتعد هذه المسرحية علامة بارزة فى تاريخ الكوميديا المصرية ، فى عهدها الباكر • اذ أنها خرجت مصرية صميمة من بين زحام المترجمات ، والممصرات ، والمعربات ، وتمثيليات الفرانـــكوآراب ، ومن كل ما كان أجنبيا فى روحه ، وان ارتدى الزى القومى ، ورطن باللغة المحلية • فهى هزلية شعبية هادفة تعتمد على المفارقة فى الموقف ، وعلى الشـــخصيات العامية القادرة على توليد الضحك بلا اسفاف ، أو تهريج رخيص يخدش الحياء •

لقد تناول المؤلف فى مسرحيته ـ بالنقد غير المباشر ، والسخرية المرة المستترة ـ قضيتين شرعيتين حساستين ، كانتا محل مؤاخذة المثقفين وقتذاك ، وهما قضية « الحمل المستكن » الذى تدعيه الزوجة على زوجها الهاجر ، وقضية « عدم طلاق الغائب » الا تحت اشتراطات عسيرة •• وفى هاتين القضيتين ، يمـــكن أن تتعرض الزوجة للوقوع فى الفحش والسفاح • ولهذا ، كان من بين أسباب نجاح المسرحية وانتشارها ،

الارتباط الموضوعى بهموم المجتمع المحرجة باسم الدين . وبالتـالى ، أثار عرض المسرحية جدلا بين رجال الفكر والتشريع ، مما أسفر عنه اعادة النظر فى التشريعات المتعلقة بشئون القضاء الشرعى .. وفى هذا يقول المؤلف :

« حينما ألفت روايتى (دخول الحمام) ، أردت أن أبين شيئا من معايب اجراءات المحاكم الشرعية فيمـا يختص بالأحوال الشـخصية ، وما يحيق بالناس من الشر منها ... ... وقد أدى تمثيلها الى وصول الاحتجاجات الكثيرة من القضاة الشرعيين فى الأقاليم ، على السماح بتمثيل هذه الرواية التى زعموا أنها تنتقص الدين ولكن الحقانية لم تهتم بهم ، بل ألفت يومئذ لجنة لاصلاح ما أمكن من الأحوال الشخصية التى كانت سائدة يومئذ » . (المسرح ــ ١٩٢٧/٨/٨ ص ١٧ ــ ٢٥) .

والى جانب طرح هاتين القضيتين للتهكم والنقد ، لم تخل المسرحية من غمزات ببعض الأوضاع الاجتماعية ، ولا من الاشـارة الى استغلال الأغنياء للفقراء ، واضطرار الفقراء الى امتهان صنوف غريبة من العمل ، تتعارض مع ضمائرهم ، كى لا يموتوا جوعا .

وتتميز حبكة المسرحية بتسلسل مواقفها ، وترابطهـا ، وسرعة ايقاعها ، وعدم الدخول فى تفصيلات ، تصيب الكل العام بالترهل وبطء الحركة . أما الشخصيات فنابعة من البيئة الشـعبية ، وتعبر أقوالها وأفعالها عن طبيعتها المزاجية والاجتماعية . فالعمـدة ــ مثلا ــ من الشخصيات النمطية المبـكرة فى المسرح ، والتى لا تزال تستخدم فى المسرحيات الكوميدية ، كأداة من أدوات الاضحاك . فهو يعبر عن المفارقة بين سلوك قاطن المدينة الذكى المرح ، وابن الريف الطيب الساذج الذى تغلبه شهواته سريعا . وهو يذكرنا ــ فيما بعد ــ بشخصية كشكش بيه وتابعه زعرب عند نجيب الريحانى . كما أن زينب شخصية نمطية هى الأخرى ولا تزال عنصرا من عناصر بعض الكوميديات المصرية فى المسرح والسينما . فهى بنت البلد التى تتميز « بالفهلوة » ، وخفـة الظل ، وسرعة البديهة ، واستثمار أنوثتها ودلالها وذكائها فى الايقاع بالمغفلين الطامعين فيها .

ولقد كتب ابراهيم رمزى مسرحيته تلك فى اللغة الدارجة المرصعة بالكنايات الشعبية الجاهزة للتداول ، وبالأمثال المعروفة ، حتى تتأكد مصداقية الشخصيات . وهذا الاتجاه فى اللغة يجىء تطبيقا لرأى ابراهيم رمزى فى الحوار المسرحى . اذ نشر مقالا قيما جاء فيه :

« يجب أن تكون العامية لغة الروايات العصرية ، مهمــا كان نوع المتكلم • فلا يخفى أن العامية اليوم درجات ولهجات وصيغ • ومنهـا ما يشبه السليمة ، لولا الاعراب ، تبعـا للظروف والعرف وشخصية المتكلم ونوع ادراكه ، ومقدار تعلمــه • وأما جعل الخاصة يتـكلمون الفصحى ، والخدم العامية ، وهكذا •• فاحتيال وأكذوبة ، لا يجمل أن نعرضها على المرسح ولا هو يحتملها • وان كانت الرواية التاريخيـة قديمة ، أو كانت عن قوم أباعد كالصين ، أو الروس ، أو الانجليز مثلا ، أو كانت الرواية جدية ، فالواجب أن تكون لغتها فصحى ، لأن هذه اللغة تفيد فى تصور المعنى وايضاحه ، وربما أذتها العامية ، لأنها ذات خصائص محلية تتلف القصد من الروايات الأجنبية » (مجلة الهلال ـ ١٩٢٤)

وهذا ـ بلا شك ـ رأى ناضج فى لغة الحوار المسرحى •

ولقد التزم به رمزى فى تطبيقاته المسرحية ، كما تمثلنا من قبل ، وكما نتمثل الآن •

٣ ـ ومن مسرحيات ابراهيم رمزى الاجتماعية ، يمكننا أن نعرف بمسرحيته « صرخة طفل » ، التى كتبها ـ لأنها جادة ـ فى اللغة العربية الفصحى • ومع أنها وضعت عام ١٩٢٣ ، الا أنها ـ كما يقول المؤلف فى المقدمة ـ بقيت فى أضابيرها ، ولم تمثل الا سنة ١٩٣٥ ، ثم طبعت بعد ذلك بثلاث سنوات • ولقد أخرجها ـ لأول مرة ـ زكى طليمات ، وقام حسين رياض بدور على بك ، وفتوح نشـاطى بدور الدكتور خليل ، وعبد العزيز خليل بدور بشير أغا ، وفردوس حسن بدور زهيرة هانم ، وروحية خالد بدور عطية هانم •

ويدور موضوع المسرحية ـ بصفة عامة ـ حول العلاقات الزوجيـة والعائلية فى طبقة اجتماعية معينة ، وبصفة خاصة حول المرأة الشرقية التى تنزع الى التحرر كالمرأة الأوربية ، دون أن تستكمل ـ مع مجتمعها ـ وسائل هذا التحرر الحضارية • فالمرأة فى المجتمع المصرى الراقى ـ وخاصة مجتمع الصـفوة من الأتراك ـ لم تكن عصر ذاك قـد تزودت بالتعليم الكافى ، أو الوعى الناضج بأخلاقيات المجتمع وقيمه ، أو الحس المتنامى بالمسئولية الاجتماعية ، والقدرة على العمل خارج المنزل ، والاستقلال عن الرجل استقلالا اقتصاديا ومعنويا •

وتقع أحداث المسرحية فى فصلين ، وتتوافر فيها وحدتا الزمان والمكان الى جانب وحدة الموضوع • فالمكان هو ردهة فيلا على بك المحامى

بمصر الجديدة ، والزمان هو فترة متصلة ، لا يكاد واقع أحداثها الفعلى يتعدى زمن تمثيله الا قليلا •

ان زوجة قسطلى باشا - التى يشار اليها فى المسرحية باسم الست الكبيرة - قد تبنت فى الماضى طفلة من استانبول أسمتها زهيرة ، أصبحت الآن غادة حسناء فى الخامسة والعشرين من عمرها • وزهيرة هانم هذه متزوجة من محام نابه اسمه على بك ، يكبرها بنحو عشر سنوات • ولأن الزوج منكب بكليته على عمله ، فقد أحست الزوجة المتبطلة بالفراغ ، وذبول زهرة شبابها ، وكلما تيقنت أنها عاقر لا تلد استبد بها الجزع والتوتر ، والميل الى الاستهتار • ولهذا ، اندفعت فى تهور الى أحضان عشيق شاب ، اهتم باطراء جمالها ، وارضاء نزواتها ، فتعلقت به وعزمت على الزواج منه بعد أن يتم طلاقها من زوجها الغافل عن أمرها • أما هذا العشيق فهو الدكتور خليل ابن عم زوجها • وهو شاب فى السابعة والعشرين من عمره ، ومتخرج حديثا فى احدى مدارس الطب الانجليزية ، ويجيد مداعبة النساء الفارغات ودغدغة أحاسيسهن • الا أن هذا الطبيب العاشق يبوح - فى الوقت نفسه - بهواه ، ورغبته فى الزواج من عطية هانم أخت زهيرة الصغرى بالتبنى • وعطية تلك هى الوجه الرومنسى المضاد لأختها المتطرفة فى واقعيتها • فهى فتاة حيية ، وديعة ، جميلة فى العشرين من عمرها ، تبادل الدكتور خليل الاعجاب والحب •

وعندما تطلب عطية من أختها زهيرة بالتبنى ، رأيها فى الدكتور خليل كزوج - بعد أن فاتحتها أخته صراحة فى هذا الأمر - تثور زهيرة ثورة الأنانى المطعون فى كرامته ، وتستبد بها نار الغيرة الجنونية وترفض الموافقة على هذا الزواج ، بدعوى أنه طبيب ناشىء ، قليل الدخل • وتصدم عطية التى لا تعرف شيئا عن دوافع أختها الحقيقية ازاء هذا الموضوع ، وتروح تبكى حبها المحصور وقسوة أختها اللامبالية •

ويتدخل فى هذه المصادفة غير المتكافئة بشير أغا - باشى أغا سراى قسطلى باشا • وهو رجل حبشى الأصل واللون ، فى الخامسة والستين من عمره ، نظيف الملبس ، لطيف الطلعة ، طيب القلب ، فصيح اللسان ، مثقف - الى حد معين - ثقافة دينية تقليدية • لذا ، يعد نفسه الوالد الروحى لزهيرة وعطية ، بل ومعلم بنات السراى وجواريها • ولما يتأكد بشير أغا من حقيقة العلاقة الآثمة بين زهيرة وابن عم زوجها الدكتور خليل ، يثور ثورة عارمة ، ويصر على فصم هذه العلاقة ، وتصحيح مسارها ، بردع زهيرة عن غيها ، وتزويج خليل من عطية ، ماداما يتبادلان الحب • وبينما تقاوم زهيرة هذا السعى فى عصبية وقحة ، فان الدكتور

خليل يبدو أمام هذا الصراع سلبيا ، ومترددا ، وكأنه يراوغ فكرة الزواج من عطية ، والانسحاب على جثتى عشيقتيه • وهنا يغضب بشير أغا ويصب على العاشقين الآثمين جام سخطه ، بل ويهددهما بفضح علاقتهما الفاحشة ، واعلام الزوج المخدوع • ثم يغادر المكان محنقا مغيظا ، شبه مطرود من زهيرة •

ويلتقى على بك مع زوجته زهيرة ، فى حضور ابن عمه العاشق الدكتور خليل • ويدور حوار بين الثلاثة عن العلاقة الزوجية ، يكشف - الى حد ما - عن جانب من شخصية كل منهم • فالدكتور شاب مرح ، محدود المال ، حديث عهد بالعلاقات النسائية ، ولهذا ، فهو سعيد بتهافت زهيرة عليه ، ورغبة عطية فيه • والزوج المحامى شاب جاد ، منصرف الى عمله خارج البيت أو داخله ، على أمل تحقيق المستوى المعيشى اللائق بأسرته • أما الزوجة ، فهى أنثى جميلة ، استعراضية النزعة ، تحس بالتبطل والفراغ فى حياتها ، وتبحث - كما تقول - « عمن يشتهى شم عبيرها » • ولذا ، فالعلاقة بينها وبين زوجها ، محكومة دائما ، بالتوتر ، والشجار ، والجدل العقيم •

ويدخل بشير أغا عليهم ، وفى صحبته المأذون ، ولما تلحق بهما عطية بعد • ويعلن على الحضور رغبته الأكيدة فى تزويج خليل من عطية ، مادامت هناك مقدمات اعجاب متبادلة • فيتحمس على بك لاتمام هذا الزواج ويباركه ، بينما تعارضه زهيرة بشدة ، ولكنها عاجزة تماما عن تقديم مبررات هذا الاعتراض • أما الدكتور خليل فلا يزال مترددا . حائرا ، ويحاول أن يرجىء بحث هذا الموضوع ، بدعوى أنه لا يملك تكاليف الزواج • وهنا يطرح بشير أغا شباكه حوله ، حتى لا يهرب ، ويعلن - فى شهامة أبوية ميلودرامية - بأنه سيدفع المهر من جيبه الخاص • فهو يمتلك ألفين من الجنيهات ، مما اجتمع له طوال حياته ، ويعد بالتنازل عن ماله ، وممتلكاته كلها لعطية وحدها • وازاء هذا المأزق ، لا يملك الدكتور خليل الا أن يوافق على الزواج ، الذى يباركه على بك ، بينما تصمت زهيرة مدحورة مغلولة •

لا شك أنه يسهل هنا تمييز بعض تأثيرات الكاتب المسرحى هنريك ابسن ، وخاصة فيما يتعلق بطرح أفكار الطبقة البرجوازية ، ومناقشة قضية تحولها الثقافى • وقد تشير زهيرة هنا - بطرف خفى - الى نورا هيلمر فى مسرحية « بيت دمية » ، وهى تنثر آراء مؤلفها فى غضون الأحداث • الا أن تمرد زهيرة على وضعها الاجتماعى ، سرعان ما همد أمام ضغط التقاليد والعرف ، لأنه مجرد نزوة لا أخلاقية • ولهذا ، ظلت

قضيتها ضحلة ، ومرفوضة ، بينما تحولت الأضواء الى الجانب الأخلاقى التقليدى المتمثل فى بشير أغا وعطية ·

وليس من الغريب ، أن يتخير ابراهيم رمزى شخصيات مسرحيته تلك ومناخها ، من المجتمع التركى الذى كان يعيش على سطح المجتمع المصرى الصميم ، الذى كان يعانى ــ بلا شك ــ بعض المشـــكلات التى فرضتها ظروف الغزو الحضارى الأوربى · كما أن ابراهيم رمزى ــ التركى الأصل ــ كان يميل الى انتقاء موضوعاته ــ بصفة أساسية ــ من البيئة التى نشأ فيها ، وكان على علم بتفصيلات أوضاعها الاجتماعية والثقافية · الا أن التركيب الطبقى للأتراك عندما وضع ابراهيم رمزى مسرحيته سنة ١٩٢٣ ، اختلف بالنسبة للتركيب الاجتمـــاعى المصرى ككل ، عنــدما مثلت المسرحية سنة ١٩٣٥ · اذ أن الطبقة البرجوازية المصرية ، كانت قد أخذت تتحرك رأسيا ــ قبيل الحرب العالمية الثانية ــ كى تلعب دورها القيادى فى شئون حياتها ، بل وتعمل على امتصاص هذه الطبقة الوافدة ، كما امتصت من قبل الغرباء ، والوافدين عليها ·

وحوار المسرحية ــ كما أشرنا ــ مصاغ فى اللغة الفصحى · ولأن الموضوع المعالج أخلاقى فى أساسه ، فقد اقتضت الضرورة ، أن يميل ــ فى بعض المواضع ــ الى استخدام بعض العبارات الخطابية ، والمواقف الميلودرامية ، ومناقشة بعض القضايا الاجتماعية مناقشة جدلية مباشرة من منطق أخلاقى · وهذا كله ، يرضى المشاهدين كما يماشى أســـلوب التمثيل المعاصر · وقد تشير هذه المناقشات بدورها الى تأثير برنارد شو الذى اتصل به مؤلفنا اتصالا فكريا وشخصيا ، مثلما يشير اليه اسراف مؤلفنا فى وصف مظاهر شخصياته الخارجية ، وتحركاتها الداخلية ، وصفا تفصيليا ،قد يتجاوز فى طوله أحيانا ــ حد المعقول الى حد ابتعاث الملل عند القراءة · فبعد أن وصف منظر المسرحية وصفا دقيقا ــ كما يفعل برنارد شو ــ راح يصور شخصياته ــ كما قام من قبل فى مسرحياته الأخرى ــ تصويرا مفصلا · قال عن عطية هانم :

« هى فتاة فى العشرين من عمرها ، بيضاء الوجه ، صفراء الشعر نوعا ما ، عسلية العينين ، أسيلة الخد ، صغيرة الجسم · اذا أنعمت النظر فى وجهها تبينت فتاة طيبة القلب ، مخلصة فى قولها ، وقورا ، كريمة النفس · ملابسها غالية القيمة على بساطتها فى قطعهـــا ، وبعد عن التأنق · ترتدى معطفا من الحرير الأسود ، وقبعة فوقهـــا نقاب أسود شعشاع (بيشه) ، ولكنها تكون قد أسقطته عن وجهها ساعة الدخول · ويبقى المعطف مزررا طول الفصل الأول · لا يبدو من تحته شىء ، اللهم

الا ما يبدو من القبة ، وهو صدر فســـتان أحمر ، يشعر الناظر من رؤيتها ٠٠٠ الخ » (ص ١٠٨) كما لا يفوت مؤلفنا وصف الحركة المادية والنفسية التى تسبق الحوار ، أو تتغلغل فيه ، مما يندرج تحت مصطلح « الارشادات المسرحية » ٠

ومن البين ، أن خاتمة المسرحية ــ التى أرادها المؤلف سعيدة ــ مفتعلة ، ولا تحقق الهدف الأخلاقى المقصود ٠ فاصرار بشير على تزويج خليل بعطية عن طريق تهديده باعلان علاقته المحرمة بزهيرة زوجة ابن عمه ، قد يوحى بأنه يتستر على الفساد بديكتاتوريته الساذجة ، ويستغله لاجراء (مقاصة) أخلاقية ، وبأن هذا الزواج سيفشل لأنه يتم تحت ضــغوط وقتية ٠ كما أن المشكلة القائمة بين زهيرة وزوجها على بك لا تزال قائمة وبلا حل ، ولربما كررت علاقاتها الجنسية مع شبان آخرين ، ان لم تعاود الاتصال السابق بخليل حتى ولو كان زوج أختها الصغرى ، وخاصة أنه يبدو انتهازيا ، ومترددا فى اتخاذ موقف حاسم ٠

ومن الملاحظ أن عنوان المسرحية لا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، وانما هو مستخلص من عبارة أو عبارتين وردتا فى الحوار على نحو رمزى ، كى يعلن عن باطن زهيرة القلق ٠ فهى تحس ــ لا شعوريا ــ بنداء الأمومة ، وعجزها عن انجاب طفل ، يمكن أن يملأ فراغ حياتها ، ويصلح من حالها مع زوجها الذى يصارحها بقوله : « يا زهيرة أنا لا ألومك على صراحتك ، لست أنت التى تصرخين ، انما الذى يصرخ هو الولد » ٠ الا أن استقامتها المحتملة على يد طفل ، أمر مستبعد ــ الى حد ما ــ لأنها ــ كما تبدو ــ أنثى متمردة ، أنانية ، ذات طابع فردى ، سيظل ملازمها حتى ولو أنجبت عددا كبيرا من الأطفال ٠

من المؤكد أن ابراهيم رمزى ــ مهما اختلفت الآراء حول تقييم نشاطه المسرحى ــ معلم بارز ، لم يحتل ــ بعد ــ موقعه المتقدم فى حركة تطور الدراما المصرية قبل توفيق الحكيم ، والتى لم يفرد لها التـــاريخ الأدبى الحديث ــ حتى الآن ــ مساحة موسعة ٠ وأعتقد أن الانعطافة الحادة التى دفعت الى الكتابة المسرحية ، لم تكن ظروف عصره الفنية ، وانما احتكاكه المباشر بالمسرح الانجليزى أثناء دراسته القصيرة فى لندن ، وتعرفه على برنارد شو من خلال عرضه الذى كان يجرى لمسرحية « قيصر وكليوباترا » على مسرح سافوى فى أواخر نوفمبر عام ١٩٠٧ ، واشترك فى أدائهـــا لورانس أوليفييه ، لذا ، كانت ترجمة هذه المسرحية هى أولى خطـــوات ابراهيم رمزى فى المسرح العربى ٠ ومن المرجح أن تعرفه على برنارد شو أدى بالتالى الى تعرفه على أعمـــال ابسن ٠ ومن ثم ، تحـــددت مثالياته

الدرامية فى مسرحيات هذين العملاقين ، الا أن الوضع المسرحى فى مصر والذى كان يتحكم فيه ذوق غنائى أجبره على مصـــالحته • الا أن وعى ابراهيم رمزى تجاوز فى هذه المصالحة الضرورية ، المترجمات الشائهة ، والممصرات الممســـوخة ، والتمثيليات الغنـائية الفجـــة ، والمؤلفات البدائية •

ان ابراهيم رمزى ثمرة من ثمار التطور الفـــكرى والأدبى والفنى التى أينعت فى الربع الأول من قرننا الحالى • وكان كغيره من الوطنيين المثقفين على وعى بالتيارات السياسية والاجتمـــاعية التى كانت تتقاطع فوق سطح الحياة المصرية وفى جوفها • واســـتطاع ـ فى مجال ابداعه المسرحى ـ أن ينوع مصادر موضوعاته ، ويكتب المسرحية التـــاريخية ، والاجتماعية ، والفكاهية ، وأن يطور أسلوبا فى الحوار الدرامى ، اتسم بالسلاسة ، والتدفق ، والقدرة على التعبير •• وكما كان على بينة من احتياجات الجمهـور المسرحى ، كان أيضا على معرفة بأصـــول التقنية المسرحية • ولو كانت اقامته فى لندن امتدت سنوات طويلة ، ولو لم تكن الرقابة فى عصره سيفا مصـــلتا على الفـكر الحر ، لكانت ابداعاته أكثر وأنضج •

أهم المراجع :

ـ ابراهيم درديرى (د) · **أدب ابراهيم رمزى** · القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧١ ·

ـ ابراهيم رمزى · (أهم مسرحياته المطبوعة والمخطوطة · ومحادثة غير مباشرة عنه مع السيدة كريمته المرحومة أميمة عام ١٩٦٩)

ـ **أبطال المنصورة :** القاهرة : طبعت على نفقة محمود أفندى الأفندى ، فبراير ١٩٣٩ ؟؟

ـ **مسرح ابراهيم رمزى** (دخول الحمام مش زى خروجه ـ صرخة طفل) القاهرة : روايات الهلال ، العدد ٣٩٨ ، فبراير ، ١٩٨٢ ·

ـ رواية دخول الحمام (مجلة « **المسرح** » ، القاهرة : العدد ٨٣ ، الصادر فى ٨ أغسطس ١٩٢٧ ·

ـ سعاد أبيض · **جورج أبيض** · القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ·

ـ محمد تيمور · **حياتنا التمثيلية ج ٢** · القاهرة : مطبعة الاعتماد ، الطبعة الأولى ، ١٩٢٢ ·

ـ محمد شكرى · **السجل المصرى للمسرح والسينما** · القاهرة : مطبعة عطايا ، ١٩٤٥ ·

ـ محمد مندور · **المسرح النثرى** · القاهرة : ١٩٥٩ ·

ـ نجوى عانوس (د) **مسرح ابراهيم رمزى** (رسالة دكتوراه ـ مخطوطة ـ آداب اسكندرية ـ ١٩٨٦) ·

ـ يعقوب لاندو (د) **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** · ت : أحمد المغازى ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٢ ·

ـ يوسف أسعد داغر · **معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ ـ ١٩٧٥** · بغداد : وزارة الثقافة ، ١٩٧٨ ·

براكسا

بين أريستوفان ، وتوفيق الحكيم

- تقدمة : تعريف المعرف
- توفيق الحكيم ، والمصادمة السياسية الأولى
- براكسا فى مجلس الشعب الاشتراكى
- براكسا فى قصر التيه السياسى

پـراكسـا

بين أريستوفان ، وتوفيق الحكيم

تقدمة : تعريف المعرف :

ها قد أفلت شمس حياة توفيق الحكيم (١٨٩٨ ـ ١٩٨٧) واستخفت عن العيون فى طيات الغيوب • وكان حتما مقضيا أن تأفل ، مهما طالت سنوات العمر •• تلك سنة الله ، ولن تجد لسنة الله تبديلا • غير أن سناها لا يزال ـ وسيبقى ـ منبعثا من ثنايا انتاجه الخصب الوفير ، الذى ما ونى عن التجديد والصدور ، خلال ما يزيد على ستين عاما •

وهذا الانتاج المنوع ـ فى الفكر ، والمسرح ، والرواية ، والقصة ، والخاطرة ، والمقالة ، والنقد النظرى ، والسيرة الذاتية ـ يكاد يعادل انتاج جيل بأكمله ، من الأجيال المتأخرة • لذا ، يعتبر بذاته مؤسسة بارزة ، متقدمة ، للتوعية الثقافية •• وان اتصفت بمنهج شخصى خاص ، وروح فكرية معينة •• ولكن ، ألا يتفرد بذلك ـ عادة ـ كبار الكتاب ذوو الأساليب المميزة ؟؟

واذا كان لتاريخ الدراما العربية ـ منذ نشأتها وحتى الآن ـ أن يتسلسل فى حلقات من التطور ، فان اسهام توفيق الحكيم فيه ، يتمثل فى حلقة ضخمة ، تتنوع بداخلها الأشكال ، والأساليب الدرامية : من مأساة ، وملهاة ، ومأسلهاة ، وهزلية ، ومن واقعية ، وورومنسية ، وذهنية ، ورمزية ، وعبثية ••• الخ • هذا بالاضافة ، الى محاولاته الحميدة ، فى التنظير الدرامى ، وابتكار المسرواية ، والقالب المسرحى العربى ، واللغة المسرحية الثالثة ، ومالم يقيض له أية فعالية مؤثرة فى الحركة المسرحية المعاصرة • ومع هذا ، فان تلك الحلقة المسرحية البارزة التى أضافها الحكيم الى حركة الدراما العربية ، تتضاءل أمامها ـ كما وكيفا ـ كل الحلقات التى سبقتها ، وكذلك كل التى لحقت بها • فاحتل

بذلك التبريز ـ عن جدارة ولسنوات مديدة قادمة ـ قمة الابداع المسرحى فى العالم العربى ، بل وأفسح لنفسه بها ، مكانا بين مؤلفى الدراما فى العالم الخارجى • ومن ثم قلما نجد مؤلفا عربيا معاصرا ، لم يقرأ بعض نتاجه ، ولم يتأثر بفكره وتقنيته ، حتى ولو على نحو معارض ، أو مقلد ، أو رافض •

ولعل أبرز خصيصة اشتهرت عن الحكيم فى مسرحياته تلك ـ التى أربت على الثمانين ـ أسلوبه الحوارى الذى اتسم بالسـهولة الممتنعة ، وسلاسة العبارة ، وتسلسل الأفكار التى ترتدى أزياءها اللغوية الصحيحة البسيطة ، وتتحاشى التقعر والتكلف • كما تتخلله روح مصرية أصيلة ، تسرع الى التقاط المفارقات فى اللفظ أو الموقف ، وتفجرها ـ اذا لزم الأمر ـ بالسخرية التى تولد الشجن ، أو البسمة الطرية • وبهذا الأسلوب الحوارى الذى تفرد به الحكيم ، شارك معاصريه من مزدوجى اللغة ـ كطه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وهيكل ، والزيات ، وأحمد أمين ـ رحلة بحثهم فى تعصير لغة الكتابة الأدبية ، وفى السعى ـ الى تحقيق هوية ثقافية عربية معاصرة ، تجاهد فى مصالحة الماضى الموروث والحاضر المجلوب ، عن طريق تمثل القديم بلا تعصب ، والاحتفاء بالتيارات الحضارية الوافدة بلا تهافت اعتباطى ، أو تحفظ يحرجها على نحو متشكك أو متردد •

ومن هنا ، كان من أميز كتابات الحكيم كلها ، تعبيرها عن تيار فى اللاشعور ، رضع من الثقافة الشرقية ، وتغذى من الثقافة الغربية والعالمية . فاذا ما كان قلبه مع الجاحظ ، وأشعب ، وأهل الكهف ، والقرطبى ، وابن هشام ، وابن عبد ربه ، والطبرى ، كان عقـله مع أريستوفان ، وسوفوكليس ، وجوته ، وابسن ، وشو ، وبتهوفن ، وموزار ، ودافنشى ، وسيزان ، ورامبرانت • ولذا ، كانت كتاباته تترقرق بنـكهة المؤلف الشرقى ، الذى هضم ما امتاحه ـ بمشاعر الفنان وعقله ـ من شـتى الينابيع الثقافية التى استرفدها ، سواء كانت : اسلامية ، أو عربية ، أو فرعونية ، أو يونانية ، أو فرنسية ، أو عالمية ، أو مصرية حديثة •

وهكذا ، اذا ما كانت الجذور مؤصلة فى التربة الثقافية القومية ، وكان ريها من تهطال غيوم الريح الشمالية ، فانها لا تفقد جوهر طبيعتها ، وانما تثمر ما لابد من استثماره الآن : فكرا عصريا واعيا ، يصل الأمس باليوم ، واليوم بالغد •

لا شك أن انتاج توفيق الحكيم ـ الذى حاول حصره فيما يزيد على سبعين كتابا ـ تخصبه الدراسات الجادة ، التى لا يمكن أن تنكر دوره

الريادى فى تاريخنا الثقافى المعاصر ، ولكنها يمكن أن تختلف وتتقارع حول قيمته وطبيعته ، بل ويجب أن تكون كذلك ، لا مجرد أناشيد جوقية تسبيحية • ان ميراثه الأدبى والفكرى يشبه قطع الكريستال الأصـــيلة المعلقة فى سماوة الأدب العربى الحديث ، والتى تتضوأ باللمعات الرائقة الشفافة ، فيرى الواقفون حولها ألوانا تتنوع ، كلما زفزفتها ريح الزمن •

ألا فليرحم الله توفيق الحكيم ، وأثابه بقدر ما أعطى ، وما انتـــوى أن يعطى •

الحكيم والمصادمة السياسة الأولى

قضى توفيق الحكيم مرحلتى طفولته وصباه فى ظروف قومية ، معبأة بروح محتدمة ، واصرار مستوفز على النضال ، والتحرر من الاحتــــلال الانجليزى • ولم يكد عمره يتجاوز مرحلة اليفاعة ، حتى هبت عواصف الثورة المصرية فى مارس عام ١٩١٩ ، فاجتاحت مشاعر الشعب ، وأذكت حماسه الوطنى ، وزلزلت أفئدة الغاصبين • وكان ولابد وأن تجرف فى هيجانها الثورى العارم توفيق ـ الطالب بالمدرسة الثانوية ـ فقبض عليه مع أعمامه ، وأودعوا معسكر الاعتقال بالقلعة ، مع ألوف الأبرياء المطالبين بحقوقهم الوطنية المشروعة •

وبعد أن حصل على أجازة الحقوق ، سافر الى باريس سنة ١٩٢٥ ، لنيل درجة الدكتوراه فى القانون • وهناك فرضت عليه الدراسة الاحتكاك المباشر بتراث الثورة الفرنسية ، وأصول المذاهب الاقتصادية والسياسية والمالية والتشريع الصناعى • هذا ، الى جانب اطلاعاته الثقافية الحرة ، والتردد على قاعات المسارح والموسيقا والمتاحف والمعارض الفنية • وبعد أن قضى نيفا وثلاث سنوات ، عاد الى القاهرة عام ١٩٢٨ ، وقد فشل فى الحصول على الدرجة العلمية المرجوة ، بينما نجح فى أن يعيد تكوينه فنانا مثقفا •

ونشطت ـ عقب العودة ـ خمائر الوعى السياسى الكامنة فيه ـ والتى ترسبت خلال دراسته فى مصر وفرنسا ـ لتتفاعل مع المناخ الفـــكرى والأدبى السائد ، والذى كان يتمـــاوج بانتفاضات اليقظة الســـياسية والاجتماعية ، والتيارات الحزبية المتشاحنة ، والدعوات الى شحذ الوعى الوطنى ، ومقاومة الفساد الادارى والتخلف الحضارى •

ولما كان معظم الأدباء سياسيين ، ومعظم السياسيين أدباء ، فلم يجد الحكيم مفرا - رغم طبيعته الفردية - من مشاركة زملائه - ولو على نحو بسيط - الاهتمام ببعض قضايا الحكم ، ونقد ما كان يتمخض عنها من مظاهر اجتماعية فاسدة • ولم ينحز لأية أيديولوجية رغم دراسته للنظم الاقتصادية ، ولم ينضم الى حزب سياسى معين - مثلما فعل بعض نظرائه - كالعقاد والمازنى وطه حسين - ولكنما راح ينشر - بين الحين والآخر ، وخلال العشر سنوات التى تلت عودته من باريس - خواطر ، ومقالات مصغرة عن الدين ، والأدب ، والفن ، والثقافة ، والاجتماع ، والمرأة ، والتجارب الشخصية ، والتأملات الذاتية ، الى جانب بعض المسائل الحضارية ، والنقائض السياسية ، كى يبعد عن نفسه تهمة الاستغراق الذهنى ، أو الاعتكاف فى البرج العاجى • ولم تكن مقالاته ، أو خواطره السياسية تلك ، دراسات علمية أو أكاديمية جافة ، مدعومة بمعارف منهجية بحثها وتأملها ، وانما كانت أميل الى الانطباعات الصادرة عن نفس مرهفة الحس ، ومزاج شاعرى مثقف ، ينحو الى السخرية ، والتصوير الصحافى المتهكم ، أكثر مما ينحو الى التحليلات الموضوعية ، والغوص الى ما وراء السطوح والظواهر • ولو لم يصادف توفيق الحكيم - فى بدايات حياته الأدبية - هذا العصر المشحون بضغوط سياسية عامة ، لكان من المحتمل أن يتحاشى اللغو فى السياسة ، وأن يبقى انطوائيا ، ووفيا لرومنسيته ، ومجرداته ، ونزعته التشاؤمية •

كان توفيق الحكيم يعمل - وقتذاك - مديرا لادارة التحقيقات بوزارة المعارف ، حين نشر أبرز تصريحاته السياسية الحادة فى مجلة « آخر ساعة المصورة » فى عددها الصادر يوم العشرين من نوفمبر عام ١٩٣٨ • وقد أدلى بتلك التصريحات الى محرر المجلة ، تحت عنوان :

« أنا عدو المرأة ••• والنظام البرلمانى ، لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة ••• الثرثرة » •

ولم يكن يتوقع ما يمكن أن تثيره من غضب كبار رجال الدولة ، ولا ما يمكن أن تسببه له شخصيا من قلق عصبى ، وضيق نفسى ، مع مزيد من السخط على الديموقراطية التى كان يدعى وصالها ، عدد من الأحزاب الوصولية المتناحرة •

وكان نص التصريحات التى أملاها - بحسن نية - وكان يظنها - خطأ - ستذهب أدراج الريح ، دون مصادمة :

« اذا أردتم أن تأخذوا رأيي في مشكلة الحكم في مصر ، فخذوه على أنه رأى رجل بعيد عن المعمعة ، يشرف عليها من أعلى البرج دون أن يكون له فيها عنزة ولا خروف . وقديما كانت الأساطير تروى أن أهل البلد اذا تنازعوا على أمر اجتمعوا عند الأسوار ليأخذوا رأى أول غريب يدخل من باب المدينة . فلأكن أنا اذن هذا الغريب الهابط عليكم لأقول لكم في صراحة ، ان هذه الديموقراطية كما تفهمونها وتزاولونها في مصر ، هي أصلح أداة لتوليد الحكم ... غير الصالح !! .

وانه ينبغي لكم ألا تنبهروا بالألفاظ الأوربية ، ولا تتقيدوا بالنظم الأجنبية ، وألا تترددوا في اتباع ما فيه النفع الحقيقي ، وترك ما فيه الغرم وضياع الوقت . فاذا اتضح لكم يوما أن « البرلمان » وما ينفق عليه من آلاف الجنيهات سنويا هو غرم لا غنم فيه ، فحولوه في الحال الى « مصنع » طائرات تحتشد فيه (بدل جموع الأعيان الموسرين) أفواج العمال المصريين من أولئك المساكين المتسكعين العاطلين الذين يلتقطون فتات المقاهي والبارات ، حتى يعملوا عملا شريفا ، ويشيدوا مجدا خالدا .

نعم .. فلئن كان قد كتب على « القبة الذهبية » أن تخرج شيئا طائرا في الهواء ، فلا ينبغي أن يكون دائما الصياح والخطب !! فاذا شعرتم أنكم في حاجة الى معمل « انتاج » ، لا الى معمل « كلام » فانهضوا في الحال الى تنفيذ ذلك ، واضعين أيديكم لتغلقوا قليلا هذا « الفم » الواسع الكبير الصاخب حينا ، المتثائب أحيانا ، لتسكتوه الأعوام التي ترونها لازمة ، كي يتسنى للأيدي وحدها ، أن تنطلق عاملة في هدوء ونشاط . فالفم اذا سكت ، واليد اذا عملت استطاع الانسان أن يتقدم ركضا . وهنا ، تتلاشى الأحزاب والأحقاد والأغراض . وتصبح العيون متجهة الى الرجل المنتج حقيقة . وعند ذاك تلزم لكم حكومة ، لابد أن تتوفر فيها هذه الشروط :

أولا : أن يكون أعضاؤها من أولئك الرجال الذين اشتهروا بقلة الكلام وسرعة العمل .

ثانيا : ألا يكون لأعضائها لون حزبي واضح .

ثالثا : أن يكون عدد أعضائها قليلا ، فان خير ادارة هي الموضوعة في الأيدي القليلة الخبيرة ، كما أن في ذلك تحديدا للمسئولية ، واختصارا للمرتبات الوزارية » (ثم رشح توفيق الحكيم بعد ذلك ، أسماء بعض الكفاءات المعاصرة لتولى الوزارة) (١) .

وعلى غير المحتمل ، أقضت هذه الكلمات النافذة كالسهام المجنحة ، مضاجع كبار رجال الدولة • فقد احتج بعنف رئيسا مجلسي الشيوخ والنواب ، لدى رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا الذى كان — بدوره — يتميز غيظا بسبب صدور هذه التصريحات الجارحة ، من موظف عمومي • وطالبوا الدكتور محمد حسين هيكل — وزير المعارف آنذاك — بفصل موظفه ، أو محاكمته تأديبيا • وأحيل كاتبنا الى التحقيق ، وأريد عزله من وظيفته ، لولا أن تدخل لفض الأزمة ، بعض الوسطاء المستنيرين المدافعين — بصدق — عن حرية الرأى — كالشيخ مصطفى عبد الرازق — واستطاعوا التخفيف من سخط كبار المسؤولين ، فاستبدلوا بالفصل حسم (خصم) ما قيمته خمسة عشر يوما من راتبه ، استنادا الى المادة رقم ١٤٤ من القانون المالى التى « تحظر على الموظفين أن يبدوا علانية ملاحظات أو آراء أو نزعات سياسية » •

وأصيب توفيق الحكيم بوجيعة نفسية بسبب تلك العقوبة المهينة ، وبخيبة أمل فيما تدعيه الأحزاب من حماية الحرية ، وتثبيت أقدام الديموقراطية • ولكن أخذت نوبة غضبه فى الهمود ، مع نشر تعقيبات حفني محمود ، وعباس العقاد ، ومحمد التابعي ، الذين استنكروا نزعة الحكومة الديكتاتورية ، ودافعوا عن حقه في التعبير عن رأيه •

وسرعان ما أخذ عصفورنا الجريح ، يلملم أشتات ثقته بنفسه ، ويزداد ايمانا بقضية الحرية الفكرية (٢) • وأصبحت تلك المصادمة السياسية الأولى ، أحد المؤثرات الفاصلة فى حياته ، بل منعطفا حادا الى درب فرعي جديد فى منهج فكره ، بقي يتردد عليه حتى آخر لحظة فى عمره الأدبي ، وان أخذت الظروف السياسية القاهرة ، تحول بينهما فى بعض الأحيان •

لقد تجرأت مقاومة توفيق الحكيم — على أثر تلك المصادمة التى لم تتكرر فى عمره — على كتابة المزيد من الملاحظات السياسية الأشد سخرية وعنفا ، وكأنه عزم على التحدى والانتقام من مضطهدى الرأى الحر ، ومن الذين يتسترون خلف أقنعة الديموقراطية ، وينفخون في أبواقها • ولم تعد كتاباته — كما كانت من قبل — مقصورة على مباسطة أمور الفن ، والأدب ، والمجتمع ، والذكريات الشخصية ، والخواطر العفوية •

ولأنه كاتب مسرحى فى المقام الأول ، فقد تشجع — لأول مرة فى حياته القلمية — وراح يكتب — الى جانب تعليقاته السياسية — مسرحيات سياسية جهيرة المعارضة ، استهلها — فى العام التالى للمصادمة —

بمسرحية « براكسا » أو مشكلة الحكم (١٩٣٩) • ثم توالت بعد ذلك مسرحياته التى أخذ يبرهن بها على تخليه عن موقفه السابق المتحفظ ، والذى كان يتهم السياسة ، بأنها ليست من ممارسات المفكر أو الفنان • ولا شك أن هذا التحول لا يعزى الى تلك المصـــــادمة السياسية الأولى فحسب ، وانما ـ كذلك ـ الى عوامل أخرى مؤثرة ، كانت تستجد على الساحة القومية الداخلية ، ويطول هنا تعدادها وتعليلها •

وفى نفس العام الذى وضع فيه الحكيم مسرحيته « براكسا » ، كانت لا تزال عقابيل تلك المنازلة السياسية التى حدثت فى أواخر العـــام السابق ، تشير اليه • فندب من وظيفته القانونية ـ بوزارة المعارف ـ مديرا لادارة « المسرح والموسيقا والســـينما والاذاعة والموالد » بوزارة الشؤون الاجتماعية ، التى كان قد أنشأها ـ ولأول مرة ـ على ماهر ، عقب توليه رئاسة مجلس الوزراء فى سبتمبر عام ١٩٣٩ • وبقى الحكيم يشغل هذا المنصب حوالى خمس سنوات ، حتى استقال من الحكومة ، بتعيينه كاتبا بجريدة « أخبار اليوم » ، التى كانت قد أسست حديثا • وكان هذا التعيين ، عاملا آخر من عوامل التسييس ، اذ ألقى به فى خضم العمل الصـحفى ، الذى أتاح له فرصـــة كتابة المزيد من التعليقـــات السياسية ، حتى ولو كانت فى صيغة مسرحيات قصيرة ، مهزوزة الدعائم الفنية •

الحقيقة ، أن مقالات توفيق الحكيم السياسية بالذات ، احـــدى مساحات انتاجه المنوعة ، والتى يعـــوزها الدرس لاستخلاص مواقفـه الفكرية التى تسيست رغما عنها • أما مسرحياته السياسية ، فقد خصها الصديق الناقد الأستاذ فؤاد دوارة برسالة جامعية ، ثم أفرد لها مجلدا فى سلسلة دراساته القيمة عن مسرح توفيق الحكيم •

(٢)

براكسا فى مجلس الشعب الاشتراكى

يعد الشاعر الكوميدى أريستوفان (٤٥٠ ؟ - ٣٨٠ ؟ ق٠م) ، المؤلف الوحيد - حتى الآن - الذى بقيت لنا بعض أعماله التى تمثل الكوميديا اليونانية فى مرحلتيها القديمة والوسيطة من حيث التطور فى التقنية والموضوع ٠ ومع أنه يعزى اليه أربعون مسرحية كوميدية من تأليفه ، الا أنه لم يبق من ذلك كله ، غير احدى عشرة مسرحية ، يكاد يتفق الباحثون على أنها تمثل مراحل تطوره كشاعر كوميدى موهوب ٠ وقراءة هذه المسرحيات - كما تقول الباحثة المتخصصة اديث هاملتون ، أشبه : ٠

« بقراءة صحيفة أثينية فكاهية ٠ فهى تعكس كل حياة أثينا : سياسة العصر وسياسييه ، آراء الحزب الداعى للحرب والحزب المعارض لها ، نداءات السلام ، التصويت للمرأة ، حرية التجارة ، الاصلاح المالى للدولة ، شكوى دافعى الضرائب ، نظريات التربية والتعليم ، المحادثات الجارية المتعلقة بالأدب والدين ٠٠٠ الخ ٠ كانت مسرحياته - باختصار - تعكس كل شىء يهم المواطن العام » ٠ (ص ٧٧) ٠

وهذه المعالجات الدرامية الكوميدية للقضايا الأثينية الجارية ، تدل على غيرة أريستوفان الصادقة على مصلحة أثينا ، وعلى شاعرية أصيلة ، وروح مرحة خلاقة ، وقدرة على السخرية والهجاء اللاذع ، والحس الدرامى المتفنن ٠

ومسرحيته « نساء فى مجلس الشعب » - التى تهمنا هنا - تمثل الكوميديا اليونانية فى مرحلتها الوسيطة من حيث التطور البنائى والموضوعى، كما سبق أن ألمعنا ٠ بالاضافة الى هذا ، فهى تمثل الحصاد الأدبى المبتئس الذى أنتجته الفترة التى كانت فيها أثينا تغص بمرارة هزيمتها عام ٤٠٤ ق٠م ، بعد حرب طويلة دامت سبعة وعشرين عاما ، بينها وبين اسبرطة ٠ وكان من آثار هذه الحرب أن تدهورت أحوال أثينا الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، مما أصاب روح الشعب المعنوية بالخور ، واليأس ، والشعور الحاد بالاحباط ، والفردية ، بعد أن كانت

روح المواطنة الجماعية ، والايثار ، والفداء ، هي المحرك الأساسي لبناء حضارة عظيمة ، وفريدة النوع في تاريخ الانسانية ٠

ولما كان على شاعرنا الساخر أن يشترك ـ كالعادة ـ في المسابقات الكوميدية التي كانت تعقد دوريا في أثينا ، فقد تقدم بمسرحيته تلك في عيد اللينايا عام ٣٩٢ ق٠م٠ وكأنه أراد بها أن يعبر عن سخطه ويأسه المر من جدوى تهكمه المقذع على السياسة ومحترفيها ، ومدعي الاصلاح الاجتماعي ، والفلسفي ، والدرامي ، طوال سنوات الحرب التي أنهكت وطنه ، وأدت به الى هزيمة منكرة ٠ انه يتصور فيها عالما شيوعيا ، تحكمه النساء بعد أن فشل الرجال في ادارة دفة الحكم ، بسبب أنانيتهم ، وحرصهم على مصالحهم الشخصية ٠ ولعل تباشير هذا العالم الاشتراكي المتطرف الذي تصوره ، ستتبلور ملامحها ـ فيما بعد ـ في الكتاب الخامس من « جمهورية » أفلاطون ٠

وتفتتح المسرحية اليونانية ببرولوج حواري يدور في منظر ، تمثل خلفيته البعيدة في الغور ، ميدانا عاما في أثينا ، بينما تمثل مقدمته حارة ، يطل عليها بيتان ، أحدهما يخص الشابة الزعيمة براكسا جورا وزوجها العجوز بلبيروس الجندي المتقاعد ٠ أما البيت الآخر ، فيخص جارا فقيرا ، له زوجة مشتركة في المؤامرة النسائية ٠

وتجري أحداث البرولوج قبيل بزوغ الفجر ، وقبيل انعقاد مجلس الشعب ، الذي يحضره كل الأثينيين من الرجال ، في وقت شديد البكورة لقاء ثلاثة قروش لكل حاضر ، تدفعها الدولة عن الجلسة الواحدة تشجيعا على الحضور ، بعد أن تكاسلت الأغلبية عن أداء الواجب الوطني ٠

تخرج براكسا من بيتها في حذر شديد ، وقد تنكرت في ثياب زوجها الذي تركته يغط في نومه ٠ انها تحمل في احدى يديها عصا التوكؤ ، وفي الأخرى مشعلا تلوحه بطريقة خاصة كأنها تصدر به اشارات اصطلحت عليها مع صويحباتها المتآمرات ٠ وسرعان ما تتوافد النساء اللائي اتفقت معهن على تنفيذ خطة سرية ، تقضي بتنكرهن في ثياب أزواجهن ، والذهاب الى مجلس الشعب كرجال لهم حق الاقتراح والتصويت الديموقراطي ٠ كما تقضي المؤامرة أن تقترح براكسا ـ كرجل ـ على المجلس ، أن تتولى النساء الحكم ، لأنهن أصلح من الرجال ، وأكثر صبرا على العمل ، وأشد تمسكا بالتقاليد ، والمحافظة على أمور الدولة والرعية ٠ وعلى النساء المسترجلات تأييد هذا الاقتراح حتى يصبح قانونا نافذا ٠

وتلقي براكسا على زميلاتها خطبة وطنية ، تبثها نقدها الساخر لنظام الدولة الفاسد ، كما تضمنها تعليماتها الخاصة بوجوب التأكد من تثبيت اللحى المستعارة فى الذقون ، ووضع الأكاليل فوق الرؤوس ، وتقليد سلوكات الرجال :

« على كل عضو منا أن ينفذ الاجراءات الصحيحة ٠أن يرفع ذراعه عارية الى أعلى حتى الكتف ٠ هكذا ٠ والآن ، هيا البسن الأردية الرجالية ، وأسرعن الى لبس النعال الاسبرطية ، وافعلن كما يفعل أزواجكن ، وهم يهمون بالذهاب الى الخارج ، أو الى الاجتماع » ٠

ثم تتوجه النساء المتحمسات ـ بقيادة براكسا ـ الى مجلس الشعب ٠

وبعد ذلك يلى البارودوس ، أى الجزء الكمى الثانى فى المسرحية ٠ اذ تدخل جوقة من النساء ، وتأخذ فى الرقص والانشاد ، وتشجيع المتآمرات على تنفيذ خطتهن ، والتهكم على المواطنين الذين لا يخلصون للدولة ، والذين لا يحضرون جلسات المجلس ، الا طمعا فى قبض الثلاثة قروش ، بدل الحضور ٠

ثم يلى انصراف الجوقة ـ من الناحية البنائية ـ الابيسود الأول ، وهو ما يمكن أن يعادل الفصل فى المسرحية الحديثة ٠ وفيه يخرج العجوز بلبيروس ـ زوج براكسا ـ من داره ، وهو ساخط حانق على نحو هزلى ٠ فلقد استيقظ من نومه ، كى يقضى حاجة ملحة ، بسبب اصابته بامساك شديد ، يرجع الى كثرة أكله الكمثرى ، طعام المحتاجين المتاح فى المزارع بلا ثمن ٠٠ ولما لم يجد ملابسه ، ولا زوجته الشابة ، فقد اضطر الى التلفع بشالها ، ولبس فستانها الأصفر ، وانتعال صندلها الفارسى ٠ مما أقعده عن الذهاب الى المجلس ، وحرمه من بدل الحضور ٠ ولا ينسى أن يتشكك فى سلوك زوجته الشابة ، التى غادرته مبكرة دون اذنه ، ثم يلوم نفسه أن تزوج بصبية حسناء وهو شيخ متهالك ٠

وتفتح نافذة البيت المجاور ، ويطل عليه منها جاره ، ولما يراه جالسا فى هذه الهيئة النسائية ، ينفجر ضاحكا ، ثم يشكوه نفس الواقعة التى ألمت به ٠ اذ اختفت زوجته ـ هو الآخر ـ بملابسه ونعله ٠

ويدخل ـ مهرولا ـ شيخ طاعن فى السن ، اسمه خريميس ، وهو عند الحكيم كريميس ٠ ورغم شدة فقره ، وتقدمه فى السن ، الا أنه خفيف

الحركة ، وحاضر البديهة ، ويدور في أرجاء المدينـــة يناقل أخبارها ٠ لقد جاء توا من مجلس الشعب بعد انفضاضه ٠ ويروح يروى لصديقه بلبيروس أغرب ما حدث في المجلس ٠

لقد احتشد المجلس ــ على غير العادة ــ بخلق كثير ٠ وكان ضمنهم مجموعة هائلة من ذوى الوجوه البيضاء الشاحبة ، وكأنهم « من صانعى الأحذية » الذين لم يتعرضوا لأشعة الشمس قط ٠ وبعد هجوم ضار على بعض الأعضاء ــ كما يحكى خريميس ــ وقف شاب شـــديد الوسامة « لكن حوضه عريض » ــ وألقى خطبة في غاية الفصاحة ، هاجم فيها رذائل الرجال ، وأبان عن فضائل النساء : فهن يتصفن بالكمال والحكمة ، والتعاون ، وكتمان الأسرار « ويتقارضن الملابس ، والمجوهرات ، والنقود ، والكؤوس ، والأوانى ، دون شهود » ٠ كما أنهن لا يعرفن الوشاية ، واختلاق القضايا ، والتآمر على الديموقراطية ٠ وسرعان ما صاح بالهتاف والتأييد وفد « الجزمجية » ، ليقنع الحاضرين باســـناد حكم الدولة الى النساء ٠ وبعد التصويت على هـــذا الاقتراح ، أصـــدر المجلس قرارا بالأغلبية ، يقضى بأن تتولى النساء مقاليد الحكم كآخر حل لم يتخذ من قبل لانقاذ الدولة من عوامل التحلل والسقوط ٠

وتعاود الجوقة الدخول بقيادة براكسا ٠ وتتألف في هذا البارودوس الثانى ــ كما كانت من قبل ــ من النساء المتنكرات في هيئة الرجال ٠ لقد انتهت خطتهن بنجاح ، وعليهن الآن أن يسرعن الى خلع أزياء الرجال واماطة اللحى المستعارة ، والانصراف الى بيوتهن قبل أن يصحوا الرجال ، ويكتشفوا الخدعة التى تحايلن بها على حكم المدينة ٠

ثم يبدأ الابيسود (الفصل) الثانى ، بظهور بلبيروس مرة أخرى وهو لا يزال في زى امرأته . ويسائلها عن سبب خروجها المبكر في ملابسه دون اذن منه ، أكان هذا بسبب كثرة العاشقين ؟؟ وتبرر براكسا تصرفها هذا ، بأنها هرعت الى نجدة صـــديقة لها ، كانت تعانى عسر الولادة ٠ فيخطرها ــ في براءة ــ عما جرى في مجلس الشعب ، وتسليم زمام الحكومة الى النساء ٠ فتشاركه فرحته ، وتحدثه عن صورة المجتمع الجديد في ظل النظام الاشتراكى :

« لا سرقة ، ولا فقراء ، ولا متسولين ، ولا استغلال ٠٠٠ على كل الناس أن يتقاسموا وسائل السعادة ، ومن ثم ، ينتهى نظام الملـــكية الخاصة ٠ فمن الخطأ أن يملك فرد واحد مالا كثيرا جدا ينفقه على ذاته ، بينما يتضور الآخرون جوعا ٠ ومن الخطأ أيضا ، أن يملك فرد واحد مئات

الأفدنة من الأرض التي تغل غلة وفيرة ، بينما لا يملك زميله ما يكفي من الأرض كي يكون قبرا له • انا لنجد أناسا لا يملكون عبدا واحدا هزيلا ، بينما نجد آخرين يملكون مئات العبيد الذين يهرعون اليهم بمجرد أن يسمعوا نداء واحدا • لقد انتهى كل هذا ، وأصبحت الأشياء جميعها ملكا للجميع » • (ص ٤٨٣) •

ولما كان الجنس يمثل مشكلة أساسية في حياة المجتمع ، فان براكسا راحت تطمئن زوجها بأن النساء — في النظام الجديد — سيكن على المشاع • ولما كانت المرأة المليحة ستحتكر الرجال الذين سيتهافتون عليها ، فان القانون سيفرض على كل رجل أن يضاجع امرأة دميمة ، أو مسنة حيزبونا ، قبل أن يضاجع فتاة غيداء • أما الطعام — وهو مشكلة الانسان الأولى — فستقام له موائد حافلة مجانية ، في الأماكن العامة ، كالأروقة وساحات المحاكم ، ليؤمها المواطنون كافة • وبهذا ، سيعيش الناس معا ، كأسرة كبيرة سعيدة ، بلا ملكيات خاصة تسبب التناحر والبغضاء •

فيسر بلبيروس غاية السرور بصورة هذا الفردوس المرتقب ، ويشعر بالفخر لأنه زوج الزعيمة المصلحة براكسا ، التي تستعد الآن للتوجه الى السوق ، كي تشرف بنفسها ، على اعادة توزيع الممتلكات العامة •

وبانتهاء هذا الفصل التمثيلي ، لا تعاود براكسا الظهور في المشاهد التالية ، وتنقطع أخبارها ، كي يعرض أريستوفان — لاتمام مسرحيته — احدى المشكلات المتمخضة عن التطبيق ، وما كان أخفها على قلب مشاهديه ، وهي تتعلق بمسائل الجنس !!

ويلي فاصل غنائي راقص تقوم به الجوقة ، ويعقبه الابيسود الثالث بعودة ظهور خريميس حاملا (ممتلكاته) المتواضعة ، بغية تسليمها الى الخزانة العامة ، من ذلك : منخل ، قدر ، مشط — ابريق ، فأس ، قوارير للزيت ، قصاع ، أطباق •• الخ • ولا يكاد خريميس ينتهي من رص أشيائه ، حتى يدخل عليه مواطن حريص ويروح يستنكر فعلته ، ويخطره بأنه لن يتنازل عن ممتلكاته للدولة ، الا بعد أن يتأكد من أن كل فرد قد فعل ذلك • وتدخل امرأة تعمل مناديا طوافا لدى الدولة ، وتعلن لكل المواطنين الأثينيين عن اقامة مأدبة عامة متاحة للجميع • وهنا يشعر المواطن الحريص بأنه يجب عليه تنفيذ القانون في تلك المسألة بالذات ، ويهرع الى تناول الطعام في شغف ، دون أن يقوم بتسليم ممتلكاته •

ثم يلي ذلك فاصل غنائي جماعي ، يعقبه الابيسود الرابع والأخير • ويمثل منظره دارين لعاهرتين : أولاهما ، امرأة عجوز في السبعين من عمرها ، قد تفننت في تلطيخ وجهها بمساحيق التجميل ، والأخرى شابة جميلة غضة الاهاب • وتتهارش المرأتان وتتنافسان على اصطياد الرجال • الا أن قانون الدولة الجديد الذى رد لهذه العجوز اعتبارها ، قد تجاوزها — في نفس الوقت — الى أحقية امرأة عجوز ثانية ، تكبرها بعشر سنوات ، ولكن هناك عجوز ثالثة في التسعين من عمرها ، هى أحق جميع النساء بالبدء في مضاجعتها ، لأنها الأكبر سنا • وعندما يهل شاب وسيم قسيم ، ويعبر عن افتتانه بالشابة الجميلة ، تطالبه المرأتان العجوزان الدميمتان بتنفيذ الأولويات التى اشترطها القانون • وهنا يقع الشاب ضحية القانون ، ويسلم — في قرف شديد — بمطلب المرأتين الشمطاوين ، ويروح يرثى شبابه المنتهك ، ويوصى جمهور المشاهدين بأن يدفن جسده الشهيد قرب بيت الحسناء • وبعدئذ ، تسحبه المرأتان الى الداخل ، بينما عيناه المحسورتان مثبتتان على نافذة حبيبته الشابة •

وبعد فاصل غنائي راقص ، تنتهى المسرحية بأغنية الخروج ، وفيها تدعو الجوقة المشاهدين الى حضور مأدبة عامة ، كما تبتهل الى لجنة التحكيم الخاصة بالمسابقة ، أن تمنح الجائزة لتلك الكوميديا التى عرضت •• ثم يرحل كل من بلبيروس وخريميس متجهين الى المأدبة ، وقد غشاهما المرح والانبساط •

وبهذا ، تنتهى المسرحية التى كتبها أريستوفان في وقت متأخر من عمره ، والتى تتألف بنائيا — كما لاحظنا — من فصول تمثيلية كوميدية ، تتخللها فواصل من الغناء والرقص الجماعى •

ان أريستوفان — المواطن المحافظ الغيور على مصلحة أثينا وسلامها الاقتصادى والاجتماعى — قد عالج في نصه الذى عرضناه موضوعا افتراضيا ، الا أن دعائمه كانت سائخة في صميم التربة القومية • وكان في معالجته لما يزل صاحب العقلية السياسية التى تنقب في أمور الدولة الاجتماعية ، بآلة النقد الحادة ، وتكشف عن الأدواء بالهجاء الصريح ، أو الغمز القاسى • لقد نبه في كوميديته الأخرى « ليسستراتا — ٤١١ ق•م• » الى الدور الهام الذى يمكن أن تلعبه المرأة في تطوير المجتمع ، كما دافع عنها في كوميديته التالية مباشرة « المحتفلات بعيد التسموفوريا — ٤١١ ق•م• » ، ضد رؤية يوريبيديس وتناوله الدرامى

لها • وهو فى مسرحية « نساء فى مجلس الشعب » ـ والتى يعدها كثير من النقاد من أعمـــاله غير الكبيرة ـ يبرز الجانب الايجابى فى المرأة ، ويحملها مسؤولية الاضطلاع بعبء تنفيذ المجتمع الشيوعى ، مادام رجال العصر قد استخذوا ازاء المشكلات الوطنية ، ولم يعد فى مكنتهم اعادة عصر أثينا الحضارى الذهبى ، أو حتى المحافظة على رونق بقاياه من التدهور والتلاشى •

(٣)

براكسا فى قصر التيه السياسى

تعرف توفيق الحكيم على مصـــادر ثقافية متنـــــوعة ، أعانته على استمدادها خامات أولية لمسرحياته ، أو استلهامها رؤى فكرية ، أو أطرا حرفية • ولأن الثقافة الفرنسية تمثل الوريث الشرعى للثقافة الكلاسية القديمة ، فقد راد الحكيم ـ أثناء مرحلة الدراســـة بفرنسا ـ التراث الدرامى اليونانى واللاتينى ، رودان الفنان ، لا البـاحث الأكاديمى • فوضع خلال عشر سنوات ـ امتدت بين سنتى ١٩٣٩ و ١٩٤٩ ـ ثلاث معالجات درامية مستمدة من الارث اليونانى • أولاها ، « براكسا » ، وقد بنى فصلها الأول على أساس جزء أولى من مسرحية « نساء فى مجلس الشعب » • وثانيتها ، « بجماليون » ، التى اســـتلهم مادتها من ثلاث أساطير : بجماليون ، وجالاتيا ، ونارسيس • أما المعالجة الثالثة والأخيرة « الملك أوديب » ، فقد استهدى فيها مسرحية سوفوكليس التراجيدية « أوديب ملكا » • وبعد ذلك انقطع توفيق الحكيم عن استيحاء التراث اليونانى . وانصرف الى مصادر استلهامية أخرى •

ويبدو أن المأزق النفسى الذى تعثر فيه بعيد معاقبتـــه على نشر تصريحاته الساخرة من لا جدوية الحكم البرلمانى القائم ، حرض قلمه على الانتقام الفكرى • فقد انجذب نحو مسرحية « نساء فى مجلس الشعب » لنابغة الكوميديا اليونانية أريستوفان ، فى ترجمتها الفرنسية ، واتخذ من مشاهدها الأولى قاعدة انطلاق لصياغة مسرحيته « براكسا ، أو مشكلة الحكم » ، والتى انتهى منها فى العام الذى تلا مصادمته السياسية الأولى . ولما كانت تصريحاته المتهكمة تنطوى على هجوم ساخر ضد النظام النيابى المصرى ، وضد المرأة ضمنيا ، فقد حاول تجســـيد هذا الهجـــوم فى مسرحيته ، وخاصة فى صيغتها الأولى التى استطاعت ـ دون الصـــيغة الثانية ـ أن تستوعب انفعالاته الهائجة الرافضة وقتذاك • ولقد أوضح الحكيم فى افتتاحية الطبعة الثانية من مسرحيته ، أنها صدرت « لأول

مرة عام ١٩٣٩ فى ثلاث فصول فقط ٠٠٠ ٠٠٠ فلما ترجمت لتنشر فى باريس عام ١٩٥٤ ، ظهرت كاملة فى ستة فصول » ٠ وفى عام ١٩٦٠ ، صدرت المسرحية ـ للمرة الأولى ـ فى نصها العربى الكامل ٠

والفصل الأول فى مسرحية الحكيم ، خلاصة نثرية مخففة ، ومعدلة عن أحداث وشخصيات وأفكار برولوج المسرحية الشعرية الأريستوفانية ، وابيسودها الأول ٠ فلم يشأ أن يترجم هذا الجزء اليونانى ـ الذى انتفع به فى بناء بداية مسرحيته ـ ترجمة حرفية ، وانمـــا ستبقى الخطوط الرئيسية ، وسياقها الفكرى والاجتماعى العام ٠ وكما قام باستبعاد الجوقة والعبارات الجنسية المكشوفة من النص اليــــونانى المجتزأ ، قام بتقليم أظافره الجارحة ، التى كانت تخمش أوجه الحياة السياسية والاجتماعية فى بعض أسماء أعلامها المعاصرين ٠ كما لم يشأ مؤلفنا العربى ـ فى فصوله الخمسة التى تلت فصله الأول ـ أن ينتفع بأى موضع فى بقية المسرحية الأريستوفانية ، سواء كان شكلا ، أو مضمونا ٠ وانما اكتفى بالسير مع المؤلف اليــــونانى بدايات الطريق ، ثم انفصـــل عنه هاربا ، مؤثرا رؤيته الخاصة المحدودة ، على رؤية سلفه المتمرد الجرىء ، الولوع بحمل أسلحته الناقدة الطعانة ، والخوض بها فى صميم القضايا السياسية على أصعدتها الواقعية والمستقبلية ٠ فقد أدرك أريســـتوفان أن أعوص المشكلات الاجتماعية ، تتمثل فى ثلاثة أمور : الملكية ، والطعام ، والجنس ٠ لذا ، رأى تأميمها ، وتوزيعها حصــــصا عادلة ، على كل أفراد المجتمع الأثينى ، صاحب أول ديموقراطية فى التاريخ الانسانى ٠

وهكذا ، كاد يتفق توفيق الحكيم ـ فى معالجة فصله الأول فقط ـ مع أريستوفان ، على تصور أن النساء قد تولين الســــلطات العليا فى الدولة ٠ ثم اندفع ـ كاتبنا ـ وحده فى الفصول الخمسة الباقية من مسرحيته ، الى عالم التجريد ، حيث تتحاور الأفكار من خلال شخصيات ملساء كالتماثيل الرخامية ، وليســـت محاكاة لبشر ، يعرقون ويدمون ويتصرفون طبقا لأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ٠

ففى الفصـــل الثانى ، نجد براكســـا ـ المرأة المرأة ، لا المرأة السياسية ـ وقد احتلت قمة السلطة فى الدولة ، واتخذت من جارتهــا القديمة (المنافقة) كاتمة سرها ٠ وعندما تطالبها طائفة من الشــــعب ـ تمثل الدائنين ـ باصدار قانون يقضى باعدام كل مدين لا يدفع ما عليه فورا ، حرقا ، أو شنقا ، أو غرقا ، تضيق بهم ، وتعدهم بتنفيذ مطلبهم ٠ وتفعل نفس الشىء ، عندما تطالبها بتوقيع نفس العقوبة على الدائنين ، طائفة أخرى من الشعب ، تمثل المدينين ٠ وكأن المؤلف بهذين المشهدين

يشير الى احدى مشكلات الحكم ، حين يضطر الى مجابهة مطالب متعارضة تبدو مستحيلة التحقيق · كما يشير ــ عمليا ــ الى براكسا ــ رمز الحرية المطلقة ــ وقد أتاحت لجميع طوائف الشعب ، فرص التعبير عما يخالج نفوسهم ، مهما كان متطرفا ، ومتناقضا أشد التناقض · ومن ثم ، تكمن الفوضى فى الحرية غير المقيدة بشروط ·

وتضع براكسا طبيعتها الأنثوية فوق كل مخاطر المشكلات القومية ، حين تسعى الى طلب العطور ولمسات التجمل ، قبل حضور قائد الجيش الشاب الوسيم هيرونيموس الذى اتخذ منها عشيقة ، بعد أن تخلى عن خليلته السابقة التى أكلت الغيرة قلبها ، فألفت حزبا معارضا ، تحاول الوصول به الى الحكم ، حتى يمكنها استرداد قلب فتاها الوصــولى · وحينما يدخل عليها الفيلسوف الملتحى أبقراط ، تسأله رأيه فى جدائل شعرها الذى تصفه غريمتها العجفاء (ذات الشعر الذى يشــبه فراء الخراف) بأنه أشبه بلحية التيس · فيتغزل الفيلسوف فى شعر براكسا ، وفى كلامها الذى « هو عسل فى جوف نحلة · يخرج عذبا شــهيا » · (ص ٤٨) ·

ولا تتحدث براكسا مع فيلسوفها فى مشكلات الحكم الشديدة الوطأة والالغاز ، وانما تنصرف بجماع مشاعرها الى غزلياته وعباراته الوعظية · كما تبدو مضطربة ــ كالتلميذة المراهقة ــ لأنها تنتظر قدوم القائد ، الذى سرعان ما يصل ويعلنها بأن المقدونيين يصرون على محاربة الأثينيين ، وأن الجيش يطالب برفع رواتبه · وكالعادة ، تفزع براكسا أشد الفزع ازاء الواقع المتجهم ، ولا تجد مفرا الا الى مهربها الجنسى المفضل ، فتدفع فتاها الغليظ الحس الى حجرتها الرسمية ، بدعوى أنها أصلح مكان للتحدث فى « شؤون الدولة على انفراد » · وهناك يعانق « الســيف الحمامة » · (ص ٥٤) ·

ولما يدخل بلبروس سـائلا عن زوجتــه براكسا ــ وفى صحبته جارهما القديم كريميس (خريميس) ــ يدير الحكيم مشهدا فكها ، مفعما بالمفارقات الدرامية الجنســية · اذ يروح الفيلســوف مع كاتمة السر يتغامزان ، ويطلقان فى توررياتهما ومجازاتهما تلميحات الى تنطع الزوج وغفلته ، وانشغاله مع صديقه فى أمور دنيوية صغيرة ، بينما زوجتــه المسكينة « رئيسة الحكومة ··· منهمكة فى شئون الدولة » (ص ٥٥) · وتضطر براكسا وهيرونيموس الى مبارحة عش الغرام ، على صوت الجماهير التى تنادى فى الخارج بســقوطها · وكالعادة ، تصــاب مشاعرها بالاضطراب ، ويرتعش تفكيرها ازاء الأزمة القائمة ، فيعدها عشــيقها

الجلف بانهاء المشكلة بحد السيف ، وهو يصرخ فيها ويفضح تهافتها : « الزمى حجرتك أيتها المرأة » (ص ٦٠) ٠

وبغض النظر عن ضعف روابط هذا الفصل بمعقولية الممكن ـ مما يشكل نقيصة عامة في المسرحية ستناقش في النهاية ـ فان توفيق الحكيم استطاع أن يعلق بعض الصور السلبية ـ المعبر عنهـــا في مواقف أو عبارات مباشرة ـ والتي تعكس أهم الآفات السياسية التي كانت شائعة في حكومات عصره الحزبية ، مثل : التزلف الى الحاكم ، انتشار الرشوة ، تفشي المحسوبية ، المحاباة ، العلاقات الجنسية غير المشروعة المبنية على المصالح الخاصة ، التعدد الحزبي ، التكالب على السلطة ، رفع مكافآت أعضاء المجلس لضمان التأييد ، بذر الوعود المعســـولة في الهـواء ، التفلسف فيما لا محل فيه لذلك ٠٠ الخ ٠

وفي الفصل الثـالث ، نرى هيرونيموس وقد اســـتأثر وحـــده بالسلطة ، وسجن الفيلســـوف ، وأحاط براكســا المستضعفة برقابة صارمة ، وأقام سورا من السيوف والارهاب حول مجلس الشعب ، وأجبر الجيش الأثيني على محاربة مقدونيا وهو مزود بالغلال والأموال المنهوبة من المواطنين المغلوبين على أمرهم ٠ وبينما يتناول الفيلسوف الحبيس طعامه من الخبز والملح ، تطل عليه براكسا من بين قضبان النافذة ، وتبثه لوعة الفراق ، فيحاورها حوار الوله المتيم ٠ ويفاجئهما هيرونيموس بوجوده ، فيسحب براكسا من يدها ، ويدخلها الى السجن مع الفيلسوف ٠ ويدور بين الثلاثة حوار جدلي أبطأ الحركة الدراميـــة ، ولكن أكسبته رومنسية الحكيم ورهافة حسه ، لمسات شاعرية ، كان يمكن ـ في يد غيره ـ أن يكون عقليا مبتردا ٠ وتتأكد في هذا الحوار ـ تلميحا وتصريحا ـ دلالات تلك الشخصيات وما ترمز اليه على النحو المطلق ٠ ولأن الحكيم يعتقد أن الحرية بمفردها في الحكم تعني الفوضى ، وأن القوة وحدها هي الهمجية ، وأن العقل لا يمكن أن يحكم وحده ، فقد رأى أن يتفق الثلاثة على اقامة حكم مثالي مشترك : « الفيلسوف : نعم ٠٠٠ نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا اسمنا المدنية » (ص ٧٧) ٠ ثم يحس الفيلسوف ـ أو بالأحرى الحكيم ـ أن هنـــاك قوة أخرى ضرورية تنقص ثلاثتهم ، تكون أقــدر على التنسيق والموازنة : « لابد لنا من اصبع تحرك خيوطنا الثـــلاثة ، وتعرف سر التأليف بيننا ، وتلعب بنا لعب الساحر بتفاحات ثلاث ، ينثرها ويجمعها فوق يده ، دون أن تتصادم أو تلمس واحدة الأخرى » (ص ٧٧) ٠ ولكن الحكيم لم يحدد ماهية تلك الاصبع ، وان حدد وظيفتها ٠ فهل هي الدين ؟؟ أم الضرورة الكونية ؟؟ أم نواميس الوجود ؟؟ ٠

ولما تتشكك براكسا فى احتمـــالية طغيان هيرونيموس عليهمـــا كشركاء ، يرفض المصالحة ، وينصرف وحده حانقا غاضبا ، تاركا غريميه فى السجن ۰ وبهذا ، تنتهى المسرحية كما وضـــعها توفيق الحكيم فى صيغتها الأولى ذات الفصول الثلاثة ۰

وفى الفصل الرابع ، يطلق هيرونيموس سراح براكسا والفيلسوف من السجن ، ويخطرهما بأن الجيش الأثينى قد هزم فى الحرب ۰ ولهذا ، عزم على الانتحار قبل أن تفتك به فلول الجيش والشعب ويطلب من براكسا أن تتولى حكم المدينة بعد أن تنتهى حياته ، فترفض مذعورة ــ كالعادة ــ وكأنها لم تصل الى الحكم من قبل بالاحتيال والخديعـــة ۰ ولا يكاد يهم هيرونيموس بالانصراف لقتل نفسه ، حتى تصاب براكســـا ــ المرأة الوامقة ــ بهلع شديد ، وتطالبه بقبلة ، وتستبقيه بين أحضانها ، مستنكرة عليه أن يموت ، بعد أن غفرت له اساءاته اليها ۰ ثم تقترح عليـــه أن يستبعد فكرة الانتحار ، وأن يشترك الثلاثة معا فى الحكم ، كما سبق أن انتووا ۰ وتطلب من زميليها أن يبحث ثلاثتهم عن رجل يحكم ، يشترط فيه الفيلسوف (ص ٩٢) أن يكون « مغفلا » ، حتى يسهل اتخاذه دمية ، أو ألعوبة ، تحركها أصابعهم من وراء ستار ۰ وهنـــا يتناقض الشرط السابق مع نفسه فى تحديد الاصبع ۰ فبعد أن رأى الثلاثة من قبل ، أنهم فى حاجة الى اصبع (مجهولة الهوية) لتلعب بهم ، أصبحوا الآن يطمحون الى أن يكونوا اصبعا تلعب بالحاكم الجديد ۰ وهذا التحول المفاجىء من الضد الى الضد ناجم من رغبة المؤلف فى افتعال تمديد الأحـــداث ، لا من طبيعة الفصل السابق ۰

ويفاجئهم بلبروس بحضـــــوره ، كى يرى زوجته بعد اطـلاق سراحها ۰ ويروح يعانقها فى بلاهة وسذاجة ، مما يلفت نظر الفيلسوف اليه ، فيقترحه على زميليه ، على أنه « الشخص المطلوب ۰۰ الحائز على جميع الشروط » ، والذى يمكن أن يؤدى المهمة المطلوبة ۰ ويسعد به الثلاثة ، ويعتبرونه « هبة الســـماء » ، وتصيح براكســـا « ياللحظ السعيد ۰۰۰ ۰۰۰ ان الآلهة ولا شك هى التى أرسلته الآن ۰۰۰ ۰۰۰ شكرا لك يا زيوس » ۰ (ص ٩٦) ۰

ويتسابق الشركاء الثلاثة الى اقناع بلبروس المســـــتغفل بقبول تنصيبه ملكا على الشعب ، بينما هو ذاهل عن نفسه ، ولا يدرى ما الدوافع ولا ما يمكن أن يفعله ۰ وتدخل كاتمة سر براكسا لتهنئها على استعادة حريتها ، ولا تكاد تعلم بترشيح بلبروس ملكا على البـــلاد حتى تنفجر ضاحكة من عبثية الموقف ووضاعته ، ولكنها ــ كوصولية ومتسلقة ــ

تسرع الى التأييد والترحيب • وعندما يسمع الحاضرون هتافات الشعب المستضعف ، وفلول الجيش المدحور ، تنادي بسقوط هيرونيموس ، تتولى كاتمة السر اخطار الهاتفين بأن بلبروس أصبح ملكا على البلاد ، فيوافقون جميعا في الحال — كما يريد المؤلف — وينصرفون حامدين شاكرين •

وفي الفصل الخامس ، نجد الثالوث السياسى الخائب مودعا في السجن • فقد رفض بلبروس الملك العجوز — الموسوم بالحمق والدياثة والحساسة — أن يكون دمية ، فاستقل بارادته المعطوبة عن الثلاثة الذين يمثلون الحرية والقوة والعقل ، واتخذ بطانة أشد ضعة منه وافسادا • فجعل من صديقه المعتوه كريميس مستشارا ، ومن حارس بابه الجهول قائدا ، ومن كاتمة السر المسترخصة عشيقة مدللة • فأطلقوا أيديهم في مقدرات الدولة وعاثوا فيها فســادا : « الكل يسرق من مال الدولة ، والشعب يسرق بعضه بعضا ، والثراء من أي طريق هو هدف الجميع » • (ص ١٢٤) وكأن في ذلك غمزا بواقع المؤلف •

كما يضيف السجان الى وصفه لظواهر التحلل في الدولة معلومة جديدة ، عن المحكمة العلنية التى ستحاكم الشركاء الثلاثة أمام الشعب • ولما يهم هيرونيموس بقتل نفسه احتجاجا على تلك المحاكمة ، تمنعه براكسا مذعورة ، حفاظا على علاقتهما الجنسية • وهنـــا تتأكد — مرة أخرى — انفصالية المسرحية السابقة عن الملصقات التى لحقت بها •

ويفتتح الفصل السادس والأخير ، على ساحة المدينة حيث عقدت المحكمة من حاشية الملك لمحاكمة المتهمين الثلاثة أمام الشعب • وأراد توفيق الحكيم المؤلف أن تنتحى المحكمة عن مناقشة الجرائم الوطنية الفظيعة التى ارتكبها المتهمون ، وألجأها — متعمدا — الى مناقشة مسألة أخلاقية شخصية هامشية • وكان يستهدف من ذلك غايتين : توليد السخرية والاضحاك ، ثم لفت النظر الى المحاكمات التى يعقدها ولاة الأمر لشغل الرأى العام عن القضايا المصـيرية ، بقضايا فرعيـــة • الا أن المؤلف وقع في ثانويات الموضوع ، بسبب المجادلات العقيمة التى استطرحها • اذ ينهض كريميس — ممثل الاتهام — ويطالب الشعب المنقاد ، بتوقيع أقصى العقـــوبة على المجرمين • ولا يكاد هيرونيموس يظن أن جريمته العظمى ، هى زج الجيش في حرب خاسرة ، واهدار أموال الدولة والشعب ، حتى يصـــحح له كريميس ظنه ، بأنه متهم بجريمة الزنا مع براكسا زوجة الملك : « وهل هناك أفظع من هذه الجريمة ؟؟ وهل هناك أخطر من هذه الجريمة ؟؟ ... ملكنا الطيب بلبروس تصيره أضحوكة ؟؟ تصيره مضـــغة في الأفواه ؟؟

انظر الى هذا الشعب المسكين !! ان كل آلامه وبؤسه وسخطه وشقائه منبعها هذه الفكرة : ان ملكه مخدوع ، خدعته زوجته مع رجل آخر .. الخ » (ص ١٣٥) ٠

وتنكر براكسا التهمة ، ويستهجنها الفيلسوف الذى اعتبر متهما بالتستر على الجريمة النكراء ٠ وتطول المجادلات حولها بين الفيلسوف ، وكريميس ، وشاهدة الاثبات ، كاتمة السر ٠ وتثور براكسا — لأول مرة — بعد أن أرهقتها طنطنة الجدل ، وتتهم كاتمة السر بالزنا مع زوجها بلبروس ٠

ويحس توفيق الحكيم أن النقاش فى طريقه لأن يتحول الى ثرثرة مملة ، فيسعى الى تغيير الموضوع والاتجاه به نحو الخاتمة ٠ فيحمل هيرونيموس الطاغية المستبد ، على أن ينعطف فجأة نحو الجماهير ، ويصيح متفاصحا : « ان هذا الشعب هو وحده المخدوع اليوم ٠٠٠ يا أهل أثينا ٠٠٠ ٠٠٠ انهم يخدعونكم ويسرقونكم ٠٠ انهم يريدون أن يشغلوكم بقضية صغيرة تافهة لا تعنيكم ٠٠٠ الخ » (ص ١٤٨) وكأنه لم يكن قبيل لحظات مخاتلا سفاحا عى اللسان والعقل ٠

وتدور حواريات سردية الطابع وممطوطة ، يتبادل فيها الطرفان المتعاديان تهم الافساد والاضرار بمصالح الجماهير ٠ ثم يلقى الفيلسوف — أو بالأحرى توفيق الحكيم الساخط على واقعه السياسى — خطبة عصماء مطولة ، يعدد فيها مفاسد الحكم القائم ، حتى ينجح فى تهييج مشاعر الشعب ، وتوجيهه الى القصر لاسقاط الملك ، والاستيلاء على الحكم ٠ وينجرف الفيلسوف مع أمواج الناس اللينة المطيعة ، وهو يعدهم بالتخلى عن الكلام ، والمشاركة الايجابية فى العمل السياسى الذى لم يتحدد شكله ٠ ويضيع فى هدير الأرجل المستسلمة الزاحفة صوت الحرية براكسا ، وصوت القوة هيرونيموس ، مثلما ضاعت المسرحية السابقة ، فى أرجل المسرحية الأخرى المركبة عليها دون تجانس ٠

البنـاء

استخدم توفيق الحكيم فى بناء مسرحيته « براكسا » ، الهيكل الدرامى التقليدى الذى تصوغه الفصول من خلال توظيف بعض الحيل الدرامية التى تمرس عليها : كالمفارقة ، والتورية اللفظية ، والمفاجأة ، وملاءمة زمنية دخول الشخصيات الى المنظر أو خروجها منه ، واسدال ستارة الفصل فى اللحظة المناسبة ٠٠ الخ ٠ وكان يمكنه الانتفاع بالجوقة

فى المصدر الأريستوفانى ــ الذى اعتمد عليـــه فصله الأول ــ والابقاء عليها ــ كما كانت فى اليونانية ــ رأيا عاما ، أو صوتا ايجابيا للشعب المتتبع للأحداث ، بدلا من استخدام الصوت الجماعى السلبى المحدود ، الذى كان يأتى من الشارع عبر النوافذ ٠

ومن الملاحظ على فصول المسرحية الستة ، تفاوت امتداداتها : فعدد صفحات الفصل الأول (٢٦) ، والثانى (٢٢) ، والثـــالث (٢١) ، وهى متناسبة طولا ، وتمثل الجزء الأول الأصلى فى المسرحية ٠ أما صفحات الفصل الرابع (٣٥) ، والخامس (١٥) ، والســـادس (٢٧) ، فهى غير متناسبة . وتمثل الجزء الثانى المضاف الى النص الأول ٠ ولعـــل قلقلة التوازن الكمى هذه بين الجزئين ، ترجع الى الهوة الزمنية التى فصلت بين تاريخى كتابتهما ، والتى تقدر بحوالى خمسة عشر عاما . تطـــورت خلالها رؤية المؤلف ، وتعددت تجاريبه ، ومعطياته الفنية ، بل وتغيرت أحوال واقعه فوق ذلك كله ٠ وكان من الأفضل لمؤلفنا الكبير ، أن يتوقف عند مسرحيته الأولى ، فهى أكثر تماسكا مما أضيف اليها بعـــد ذلك ، وأفصح تعبيرا عن رأيه الشخصى وتتذاك ، والذى يقدح فى الديموقراطية المطلقة . ويحط من قدرات المرأة السياسية ، ولا يراها الا مطبخا وجنسا خالصا . ويزرى بالشعب ويعده كتلة من الرضوخ المحض ، ويشكك فى الأيديولوجية الدينية ، وينتصر للحكم الديكتاتورى المطلق ٠

ومن الملاحظ أيضا ، أن كتابة المسرحية متكاملة فى ثلاثة فصـــول عام ١٩٣٩ . ثم اضافة ثلاثة فصول أخرى اليهـــا عام ١٩٥٤ ، قد أحال المسرحية ــ ككل ــ الى ما يشـــبه الزنبيل المعبـــأ بالأفكار ، والغمزات الساخرة ببعض العيوب التى رآها المؤلف فى كل النظم السياسية ، التى راح يرفضها جميعا فى النهاية ، وهو يضرب ــ يائسا ــ كفا بكف ، ويتحسر قائلا : « والله ان الحكم لمشكلة المشاكل ولا علاج له ، والعوض على الله » ٠ ثم استخرج من ذلك عنوانا فرعيا « مشكلة الحكم » وضعه تحت عنوان المسرحية الأساسى : « براكسا » ٠

واستنتاجا مما تقدم وتأكيدا له ، اذا كان توفيق الحكيم قد ساير النظام الديموقراطى كما وجده فى النص اليونانى ، ثم تحرر من تلك المسايرة الاضطرارية ، وراح يفضحه فى الفصل الثانى ويبين عن بعض عوراته ، وعجزه عن مواجهة التناقضات الاجتماعية ، ثم تحمس فى الفصل الثالث والأخير من نصه الأول ، لاخماد صوت الديموقراطية الفاشلة الى الأبد ، والانتصاف للديكتاتورية ، والغاء أية ارادة للشعب ، وتصويره أعجم أدرم ــ اذا كان الأمر كذلك ــ فمن السهل الظن بأنه ــ أى مؤلفنا ــ

كان حتى عام ١٩٣٩ يقف ضد البرلمان الديموقراطى المتعدد الأحزاب ، وضد شعبه الذى صوره هزيلا قاصرا ولا تجـــدر به الا الديكتاتورية العسكرية ، وكأنه لا تجدر به أية ديموقراطية على نحو آخر ، رغم أن هذا النظام هو أمثل نظم الحكم المتاحة حتى الآن · كما يمتد بنا نفس الظن الى أن الحكيم قبيل عام ١٩٥٤ ـ أى بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ـ تنبه الى أن النظام الملكى قد فشل فى مصر ، وأنه لا رجعة له اليهـــا ، وأن هناك اتجاها شعبيا غائما للحكم ، فعاد الى مسرحيته القديمة وأضاف اليهـــا فصلا رابعا ، نصب فيه بلبروس العجوز المغفل ، ملكا على هذا الشعب الأعجم الأدرم · ومن هذا المنطلق الاضـــافى ، كان ولابد وأن يخصص الفصل الخامس القصير ، لتلطيخ سمعة الملك بالوحل ، واتهام النظـــام الملكى بكل ضروب الفساد والخلل ، كالرشوة ، والمحسوبية ، والنهب ، والفحش ، والتزلف ، والفوضى · وأصبح من المتوقع أن يسقط الحـكم الملكى فى الفصل السادس والأخير ، وتتجه الخاتمـــة نحو حكم شمولى هلامى النظام ·

ومن ثمة ، ينبثق سؤال يتعلق بمشكلة الابداع عند المؤلف : لماذا نشر الحكيم نصه المسرحى بفصوله الستة مترجما الى الفرنسية عام ١٩٥٤ ، وبقى محتفظا به حتى نشره ـ لأول مرة باللغة العربية ـ وهى اللسان الأم ـ عام ١٩٦٠ ؟؟ هل كان يتوقع سقوط النظام الجمهورى المتعسكر ، القائم عصر ذاك ، فتواتيه الفرصة لاضـــافة ثلاثة فصـــول أخرى الى مسرحيته ، يذم فيها هذا النظام ويدحضه ـ كما فعل فى « عودة الوعى » بعد ذلك ـ ولما لم يسقط النظام اضطر الى نشر مسرحيته ، دون اضافة ثانية ، كان يشتهيها ؟؟ ·

من المســـلم به ، أن النص المسرحى ـ أو أى ابداع فنى ـ ليس انعكاسا حرفيا لواقع مبدعه ، وان جهد المبدع فى عكسه ، واقناع الآخرين به · وتتولد اشكالية العلاقة بين عالم المسرحية والواقع ، عندما تسترسل أجنحة الخيال فى شطحانها ، حتى يتحول الواقع الى عالم فنى قائم بذاته ، يصبح هو الأصل ، والواقع هو الصورة ، أو الانعكاس المهزوز · وتوفيق الحكيم فى مسرحياته الذهنية ، يجنح الى التجريد حتى ينسلخ عن واقعه البشرى المحيط به ، الى واقعه الذهنى الشخصى ، حيث تسكن ظـــلال شاحبة من الشخوص الآدمية · وفى هذا التجريد ـ المحبب الى مزاجه التأملى ـ يلمس ضربا من تعادليته يجمع بين منابت الفن كما أحس به فى الثقافة الغربية ، وأصـــول الدين كما تشربه من حياض الثقـــافة الشرقية ·

ونص « براكسا » عمل ذهني ممسرح ، أثبت فيه مؤلفه ، أن متطلبات الدراما المسرحية ، ليست مقصورة على اجادة عرض الأفكار الفلسفية ، والمهارة فى نسج الحوارات المتوالدة من بعضها البعض فى سلاسة ويسر ، واتقان تصنيع الحيل البنائية ، والخضوع للمواضعات العامة للشكل الدرامى ، وانما هى فيما غاب عن ذلك ، من وجوب خلق عالم انسانى يشاكل الواقع بأحداثه وشخصياته حتى يكون مقنعا . ان المسرحية تعرض أفكارا مستهدفة لذاتها ، وتتحاور بها أسماء لشخصيات فى عالم الذهن الذى لا ينبت فيه الا ما يريده هو . ومن ثم ، تحررت الأحداث من الأقيسة الواقعية المحتملة أو الممكنة ، مادامت منفصلة خصيصا لعرض ديموقراطية هذا العالم بالذات ، وديكتاتوريته هو ، وشعبه هو المنبت الصلة بمنطقية الحياة الملموسة .

وبغض النظر عن قيمة الأفكار المتغلغلة فى أطراف النص ، وعن اللغة التى تترقرق بالسلاسة والصفاء ، فان حبكة المسرحية أشبه بحدوتة خيالية ، أو أسطورة أرستقراطية البيئة ، لا تلتزم بملابسة الواقع الانسانى . بل هى أقرب الى طبيعة الحكايات المتعلقة بالحيوانات ، والطيور ، والجنيات ، من حيث اصطناع عوالمها الخاصة ، وحمل قارئها على التسليم بمضامينها ومناطقها الذاتية ، دون مساءلة أو مطالبة بالاحتمالية . وهى وان تستحوذ على اهتمام القارىء ، وتستأثره بفكره فى غيبة المعايير المنطقة ، واحتماليات التصديق ، تظل أصلح للقراءة من أن تتجسد للفرجة .

واذا كان أرسطو قد أولى الحبكة الأهمية القصوى بين عناصر التأليف الدرامى ، فان معارضيه من النقاد المحدثين الذين يجعلون تلك الأهمية لتصوير الشخصيات ، يكونون هنا أصدق من أستاذ الأساتيذ العتيد . ولهذا ، كانت عظمة شكسبير لا تتجلى فى مقدرته على بناء حبكاته الدرامية ، أو فى صياغة أسلوبه الشعرى فحسب ، وانما ــ فوق ذلك كله ــ فى مكنته الأعظم على تصوير شخصياته ، وفى معرفته الدقيقة بطابع البشر ، والولوج الى أعماقها ، واستخراج مكنوناتها المتناقضة .

أما شخصيات مسرحية « براكسا » ، فهى مجموعة من الدمى المعلقة فى أسلاك ، يختفى صانعها خلفها ، ويروى حواراته وأفكاره الخاصة على ألسنتها ، أثناء تحريكه لها . وهكذا ، كانت مجرد دلالات فكرية ، ترتدى أزياء البشر ، ولا تلابس الطبيعة الآدمية ، الا من خلال محدودية ايحاءات تلك الأزياء المستعارة . ومادامت تلك الدلالات شبه معراة من صميم التكوين النفسى والاجتماعى الذى يجعل الانسان انسانا ، فانه يصعب

اخضاعها لمعقولية الواقع ٠ انها ليست شخصيات متموضعة فى ذاتها ، أو محاكاة لشخصيات بشرية مفعمة بعصير الحياة ، والمركبات النفسية المعقدة . التى تتوافر فيها أخلاط غير متناسبة الكم والكيف من الحب والعداوة ، والخير والشر ، والتأمل والاندفاع ، والثقة والتهور ، والتفاؤل والتشاؤم ، والقوة والضعف ، والقناعة والشره ، والمثالية والحيوانية ٠٠٠ الخ ٠

ومما يؤكد تجريدية هذه الشخصيات ، وتباعدها عن أسرار الطبيعة البشرية ، أنها تكاد تكون كلها مصبوبة فى قالب واحد ، أبرز فيه المؤلف ملامح الانحراف التى أرادها ٠ فهناك فى المسرحية امرأتان فقط ، جعلهما توفيق الحكيم عاهرتين ، ومجردتين من القيم الانسانية الصحيحة ٠

أولاهما براكسا ، تلك المرأة التى كانت ـ فى المشاهد الأولى عند أريستوفان ـ قوية ، ومسترجلة ، وعليمة بمفاسد الدولة ، وسعت الى الحكم حتى تولته بدهائها ، ومنطقية معارضتها ، أخذها الحكيم فى فصله الأول جاهز التكوين ، ولكنه سرعان ما سلبها كل قيمة ايجابية ، وأحالها ـ من بداية مسرحيته وحتى نهايتها ـ امرأة ضعيفة ، زانية ، مستخذية سقيمة التفكير ، ذليلة ، سريعة الهلع والخيانة ٠ أما المرأة الأخرى ، فهى كاتمة السر ٠ وهى ـ بدورها عند الحكيم ـ منافقة ، وزانية ، ووصولية ، وغادرة ، وشرهة الى المال والجاه ، ومجردة ـ كبراكسا ـ من أية مثل أخلاقية ٠

أما بلبروس ـ زوج براكسا ـ فقد خلق مواطنا أثينيا عجوزا ، يغار ويحتج ضد غياب زوجته عن المنزل دون اذنه ، ولكنه استحال ـ بارادة الحكيم ـ الى رجل ديوث ، غبى ، محدود المواهب ، ثم الى ملك مخادع ، وفاسد ، وزان ، وطماع ، ثم الى حاكم مخلوع ٠ وكذلك الحال بالنسبة لكريميس الذى بدأ صديقا مستضعفا ، قنوعا بالتقاط فتات موائد السادة ، تحول فى النهاية ـ وبلا تمهيد ـ الى مستشار للملك ، والى خطيب مفوه ، يتفلسف ، ويجادل دفاعا عن العدالة ٠

وهيرونيموس ـ القائد العسكرى الخائب ـ صنعه الحكيم فى البداية ـ طاغيا ، وزانيا ، ثم ديكتاتورا فاشلا ، ثم انتهى به ـ فجأة ـ الى أن يكون خطيبا جماهيريا مصقعا ، يدافع عن حقوق الدولة ، ويحث الشعب على التمرد والمطالبة بحريته أما الفيلسوف ـ وهو صوت المؤلف المجرد ـ فانه الشخصية الوحيدة التى لم تتورط فى فضيحة خلقية ، أو

تهمة مالية ، لأنه كان يقف على هامش الأحداث ليعلق عليها ، أو يسخر منها ، حتى وصـــل بذلك الى حافة الأراجوزية • اذ كان تكرار تهكماته اللاذعة فى بعض المواطن يبدو متعمدا ، مما ينأى به عن التفلسف ، الى غاية أخرى ، هى الرغبة فى تفجير ابتسامات القارىء • وهذا لا ينفى أنها كانت أحيانا مبطنة بالحكمة الانسانية ، التى تقربها من دور مضـــحك الملك ، أو المهرج فى احدى مسرحيات شكسبير ، أو غيره •

ماذا تبقى بعد ذلك من شخصيات فى المسرحية ؟؟ انه الشــعب الغائب تماما عن مجرى الأحداث ، والذى أخـــذ توفيق الحكيم يحقره ويستخف به ، منذ أن خلعه من محيطه اليونانى الذى كان يجلسه على عرش السيادة ، ثم وضعه فى فصله الثانى أفينا جهولا :

« براكسا : ان الشعب هو الذى اختارنى للحكم •

الفيلسوف : اختيار موفق جميل !! وهو دليل آخر على أن الشعب يستطيع أن يحسن الاختيار ، دون أن يلجأ الى العقل ، ولو شاء ســوء الطالع أن يرزق الشعب ذرة من العقـــل لما ظفر باختيارك لســياسة الدولة » • (ص ٤٧) •

وبقى المؤلف مواظبا على هذا التحقير طوال أحداث المسرحية ، وحتى خاتمتها الديماجوجية المفتعلة ، التى فرضت على الشعب وازدرته أيما ازدراء ، فى اللحظة التى ادعت انتصافها له :

« الفيلسوف : أحسنتم يا أهل أثينا ••• الحكم لكم ولا تخشــوا شيئا •• فما دام الحكم قد استطاع أن يقع فى أيدى الحمقى من أمثال « بلبروس » فما يضيركم أن يكون فى أيديكم أيضا ، انكم لن تكونوا أكثر حمقى منه ، وقد يأتى حكمكم بالأعاجيب ، وقد لا يأتى بشىء جديد » • (ص ١٥٧) •

الحقيقة ، أن دور الشعب الذى كان فى الجزء الأريستوفانى المقتبس ايجابيا ، انحسر فجأة عند الحكيم وتحول الى مسخ طيع تافه من صنع الخيال • ولا يمكن أن يماثله – فى منطقتى الاحتمال أو الممكن – أى شعب آدمى ، حتى ولو فى عالم النعاج ، وقطعان الجاموس • فهو مســتسلم تماما لكل اتجاهات الأرياح ، ولا تدليل على وجوده الا كلمة « نعم » ، حتى عندما لا تطرح عليه أية قضايا تهمه •

لا شك أن غربة تلك الشخصيات عن الواقع ، وخضوعها لمنطق التجريد ، أفقد المسرحية صلاحيتها للعرض الجماهيرى ، مهما كانت تشير

الى قضايا سياسية متفلسفة ، أو تعكس ظلالا من الظروف المحلية القائمة ، ولكن ، يمكن لخشبة المسرح أن تستضيفها ، مثلما تستضيف « للقراءة » المسرحية ، نصوصا من الشعر ، أو الرواية ، أو القصة ، أو التاريخ . وعندما قدمت مسرحية « أهل الكهف » عام ١٩٣٥ ، فشلت جماهيريا ، كما فشلت حينما أعيد عرضها عام ١٩٥٨ . ومما اعترف به توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته « بجماليون » : « انى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ... ... لهذا ، اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ، ولم أجد « قنطرة » تنقل مثل هذه الأعمال الى الناس غير : « المطبعة » !! ... لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا في افتتاح « الفرقة القومية » ، عند انشائها ... رواية « أهل الكهف » ... لقد لبثت ممتنعا عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة .. فماذا رأيت ؟؟ رأيت ما توجست منه : أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل » . (ص ١٠ ـ ١١) .

وهذا الاعتراف عينه ، كان يمكن أن يكرره كاتبنا الكبير الراحل ، لو كان قد أتيح له أن يرى فوق خشبة المسرح « براكسا » مؤسسة الحكم الديموقراطى الاشتراكى فى البرلمان اليونانى ، وقد تحولت الى مجرد امرأة شبقة ، تتخبط فى قصر التيه السياسى بمصر .

المراجعة

- أحمد عتمان (دكتور) • **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم** . القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٨ •

- اسماعيل أدهم (دكتور) • **توفيق الحكيم** • القاهرة : مكتبة الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٤ •

- توفيق الحكيم • **براكسا ، أو مشكلة الحكم** • القاهرة : مكتبة الآداب ، د•ت •

- فؤاد دوارة • **مسرح توفيق الحكيم** ، ٢ ـ المسرحيات السياسية القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨٧ •

— Hades, Moses ed. **The Complete Plays of Aristophanese.** New York : Bantam Books, 1962.

— Hamilton, Edith. **The Greek Way.** New York. W. W. Norton and Company Inc., 1964.

— Norwood, Gilbert. ***Greek* Comedy.** NeW York : Hill and Wang. 1963.

— Whitman, Cedric H. **Aristophanese and the Comic Hero**. Harvard University Press, 1964.

مدخل شكلي الى الشعر في مسرح الشرقاوى

مدخل شكلى إلى الشعر فى مسرح الشرقاوى

لا نغالى كثيرا ، اذا ما قررنا أن الشعر العمودى - فى وقتنا الحالى - يتردد طويلا فى الاقدام على تصنيع لغة درامية للمسرح . وهذا التردد ، يرجع الاعتقاد بأن دوره فى ذاك المضمار قد انحسر ، بعد أن قطع الشعر اللاعمودى - صاحب المسميات المتعددة غير المتطابقة - أشواطا رائعة من الابداع فى مجال التعبير الغنائى الذاتى ، وشوطا آخر محمودا فى مجال التعبير المسرحى الموضوعى ، حتى برهن على أنه وحده الأجدر به ، والأحق لتفرد ، والثبات فى أرضه .

والحقيقة التاريخية تقر بأن المؤلف المسرحى والروائى على أحمد باكثير (١٩١٠ - ١٩٦٩) ، يكاد يكون الرائد الأول فى مسيرة الأدب الدرامى العربى ، الذى قام بتصنيع لغة مسرحية من الشعر اللاعمودى ، والمنعوت بالحديث ، أو الجديد ، أو الحر ... الخ .

أما بعض الحقيقة الأشمل ، فهو أن هذا المؤلف الكبير - مع العديدين غيره - قد أماته النقد حيا ، ولم يحيه ميتا ، وذلك بارخاء سجف التجاهل الكثيفة على نشاطاته ، ودوره الأدبى ، فى الوقت الذى حظى غيره من صبية الأدب ، بما كان يستحقه هو من التقدير الدراسى ، وأضواء الشهرة والتكريم . وهذا يؤكد ، أن الشهرة الأدبية فى مصر ، كثيرا ما تكون عشوائية ، والا ما نالت مؤلفات عملاق القصة القصيرة محمود البدوى من اهتمام النقد ، الا بما يملأ سطور نصف كراسة مدرسية ، بينما سود نصفها الآخر عند موته ، ببرقيات التعزية ، وكلمات الرثاء .

لقد بدأ على أحمد باكثير حياته الأدبية فى وطنه حضرموت ، وهو فى الثالثة عشرة من عمره . اذ راح يقرض الشعر على النهج الأصولى المحافظ ، استجابة لما كانت تمده به الظروف الثقافية المتاحة ، من مصادر شعرية تقليدية الشكل والمضمون ، ومحدودة المساحة والتنوع .

وبعد أن قام بزيارات الى اليمن ، والصومال ، والحبشة ، رحل الى الحجاز ، وقضى هناك مدة عام ، راح خلالها يتردد على مكتبات مكة ،

والمدينة ، والطائف ، ويتصل بالأدباء والشعراء · ولم يكن يكف ، لا عن حفظ كل ما تقع عليه عيناه من دواوين شعرية ، ولا عن نظم الشعر فى شتى الموضوعات التقليدية أو المستحدثة · ولقد أتاحت له اقامته فى الحجاز ، فرصة الاطلاع المتأمل على مسرحيات أحمد شوقى ، ولم يكن قد عرف من قبل ، أن للشعر أجناسا أخرى ، غير ما درج على قراءته من قصائد انشادية تكتظ بها رفوف المكتبات · ومن ثم ، تولاه استغراب مذهل ، هز أركان منظوره الشعرى هزا عنيفا · وكان عنده عجبا ـ حسب وصفه ـ أن رأى « الشعر وقد تحول الى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر ، على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرها ، ويضعها فى صراع مع غيرها من الشخصيات ·· ويدور كل ذلك حول قصة واحدة ، هى مادة هذا العمل الشعرى الذى يؤلف ديوانا صغير الحجم ، يختلف عن الدواوين المألوفة ، حيث أنه ينتظم موضوعا واحدا ، ولا يتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين » · (فن ـ ص ٦) ·

ولما كانت المحاكاة من طبع هذه المرحلة المبكرة من العمر ، فقد اتخذ من ثورته على واقعه الاجتماعى المتخلف ، ومن مكابدته أزمة نفسية عاتية بسبب وفاة زوجته الشابة ، مادة موضوع لمسرحية شعرية ، شوقية القالب ، صاغها بمثالية الرومنسى المتحمس ، خلال اقامة له بالطائف ، وأطلق عليها اسم : « همام ، أو فى عاصمة الأحقاف » · (فن ـ ص ٧) · وقد طبعها عند مجيئه الى القاهرة أول مرة عام ١٩٣٤ ، ثم أعاد نشرها عام ١٩٦٥ ، بمقدمة تشجيعية قصيرة للشاعر حسن كامل الصيرفى ·

وأحداث المسرحية حضرمية معاصرة ، تصور الفتى المتمرد همام ، وهو يعانى من صراع يدور بين ولائه الشديد لوطنه ، والرغبة فى تحريره من ربقة الخرافات ، والبدع الدينية المتوارثة ، وبين غرامه العنيف الصادق بفتاته حسن التى ملكت عليه قلبه وعقله · ومن البين ، أن الصياغة الشعرية محاولة بدائية لتقليد المسرحيات الشوقية ، التى كانت تمثل له النموذج الوحيد المتاح للاقتفاء · لذا ، اكتنف المسرحية عدد من القصائد الطويلة ، والمقطوعات الغنائية الشعرية شبه المستقلة ، مما جعل الحركة المسرحية راكدة ومملة ، رغم وضوح قدرة المؤلف على نظم الشعر فى سلاسة وتحدر ·

أما بناء المسرحية ، فيفتقر الى المقومات الأساسية التى تهيىء للدراما الناجحة خصائصها المميزة ، كالتمكن من رسم الشخصيات من خلال العناصر الحرفية المكونة للحبكة ، وتطويع اللغة للايحاء بالمناخ العام ،

وتوصيل المؤثرات الانفعالية والذهنية ٠ وهناك ــ على سبيل المثـــال ــ قصيدة أسرفت على نفسها فى الطول ، حتى أربت على السبعين بيتا من روى واحد ، مما يجعلها تعسر على الالقاء المسرحى ، وتستعصى على ادراك ذهن المتفرج عند العرض ٠ ويحكى فيها صديق البطل عن تهجمه على بعض العامة الجهال الذين يحتفلون عند قبر ولى ، ويتلمسون بركاته بالطبـل والزمر :

ولمـــا ســـكن الجمع ســـكون الموج فى البحر
تراءى الناس شيخا ذا شقاشق فيهم هـــدر
ينادى : أيها الناس اهنأوا بالفـــوز والنصر
بهـــذى النعمة العظمى ، بنيل الفضل والفخر
قصدتم باب ذى عطف ، وذى جود ، وذى بر
وأن الشـــيخ لا يترك من زار بلا أجـــر !!
عليكم بخلوص القصـــد فى السر وفى الجهر
وبالتسليم للأقطـــاب ، والخدمة ، والصـــبر
واياكم وســـوء الظن بالصـــوفية الغـــر
فأهـــل الله هم جازوا منـــاط النهى والأمر
ملوك لهم التصريف فى الـــبر وفى البحـــر
٠٠٠ الخ (ص ٥١)

ووفد شاعرنا الطامح الى العاصمة المصرية فى غضون عام ١٩٣٤ ، كى يلتحق بكلية الزراعة على أمل خدمة وطنه بعد التخرج ٠ ولكنه استجاب لنداء ميوله الأدبية ، وفضل الالتحاق ــ فى العام التالى ــ بقسم اللغـة الانجليزية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وتخرج فيه عام ١٩٣٩ ، ثم قضى عاما فى معهد التربية للمعلمين ٠ ولما لم تمكنه أخطار الحرب العالمية الثانية من العودة الى وطنه ، استقر بمصر ، وحصل على جنسيتها ســنة ١٩٤٨ ٠

كان وهو طالب ــ بقسم اللغة الانجليزية ــ يمنى نفسه ، بأن يكون شاعرا فحلا ، بعد أن يغذى مواهبه بقراءة ، ودراسة تراث هذه اللغـة الأدبى ، الثرى بأشكاله وموضوعاته ٠ وما أن سلخ سنته الأولى فى تلك الدراسة حتى أحس بانبهار فكرى حيال المعرفة الأدبيـــة الجديدة التى انفسحت آفاقها أمامه ٠ فتبلبلت مقاييس التقييم فى ذوقه ، واضـــطرب مفهومه للشعر ، بل وللأدب كله ٠ وبالتالى ، تغيرت نظرته الى ما كان ينظمه وينشره من شعر ٠ (فن ــ ص ٨) ٠

ولما كانت تلك الطوارىء الثقافية الغازية ، قد أصابت نفسا غضة ، قابلة للتطوير والاستجابة للتجديد ، ومزودة بالرغبة فى مجاراة تيار مبدعي عصره من محاولى التجريب على نحو جرىء ومتتابع ، فقد توقف باكثير فترة من الزمن عن قرض الشعر كما اعتاده ، وراح يتأمل التجديدات الثورية الجذرية التى كانت تفرض نفسها — فى جرأة — على أصول النظم العريقة ، وكذلك أخذ يتبصر فى آثار شكسبير المسرحية ، التى استحوذت — بصفة خاصة — على وجدانه وفكره ٠

ثم ، نشط يترجم مشاهد من كوميديا « الليلة الثانية عشرة » ، فى صياغة شعرية عمودية ، نشر بعضها — فيما بعد — فى « الرسالة » ، مجلة الزيات الشهيرة ٠ الا أنه لاحظ أن الترجمة مرصعة بمقطوعات شعرية ، قد تستسيغ الأذن التقليدية ارناناتها ، ولكنها واهية الربط بروح النص الأصلى ، فأقلع عن معاودة المعالجة المسرحية العمودية ٠

ويبدو أن شكسبير ، لم يفتنه بعبقريته الشعرية فحسب ، وانما جذب انتباهه — بصفة جوهرية — الى طبيعة الشعر المرسل Blank Verse الموظف دراميا ، على نحو يدل على صلاحيته المثالية فى التعبير المسرحى ٠

وهذا التوظيف — عند شكسبير ، أو عند غيره من الشعراء الانجليز — كان قد لفت — قبل باكثير — أنظار بعض شعراء النهضة المعاصرة ، منذ مفتتح القرن الحالى ٠ فحاوله — غنائيا — جميل صدقى الزهاوى ، وعبد الرحمن شكرى ، وأحمد زكى أبو شادى ، ومحمد فريد أبو حديد داعيته ومنظره البارز ، مما جعل محاولاتهم فى ذلك المجال ، أول حركة تجديدية فى الشعر العربى الحديث ٠ بل ان فريد أبو حديد ألف وترجم — فى الشعر المرسل — المسرحيات ، مثل « مقتل سيدنا عثمان » (١٩١٥) ، و « خسرو وشيرين » (١٩٣٢) ، وغيرهما ٠

وكان أنصار هذا التركيب (غير الجديد تماما) يلتزمون — فى الغالب — الوزن التقليدى فى القصيدة ، ولكنهم يتحررون من الروى المتوحد فى أبياتها حتى لقد نظم شكرى قصيدة من خمسين بيتا ، لكل بيت قافيته ٠ وبهذا المنحى ، لا يختلفون عن التقليديين الا فى ارسال النظم من القافية الواحدة ٠ غير أن الحركة سرعان ما أفضت الى الأخذ بالبحور الكاملة ، ولكن مع احلال القوافى المزدوجة ، أو المتقابلة ، محل الروى المرسل ٠ وكان عباس العقاد نفسه يشجع هذا التجريب ويحاوله ، وان انتصر — فيما بعد — لانتظام القافية ، باعتبارها متعة موسيقية ، تطرب لها الآذان ٠

ثم تخطت التجارب الشعرية مرحلة التجرد من القافيـــة المكرورة الروى ، الى مرحلة عدم الالتزام التقليدى بعدد ثابت من التفعيلات فى كل سطر · اذ ظهرت بدايات ذلك فى بعض صحف العراق ، ونشر ابراهيم عبد القادر المازنى فى مجلة « الحرية » البغدادية عام ١٩٢٣ ، قصيدة تحت عنوان « محاورة قصيرة » ، نسبها الى مصطلح أسماه « الشعر الطلق » ، وقد حررها تماما من القافية وعدد التفعيلات فى كل سطر · وعلى هــذا المنوال ، صاغ أحمد زكى أبو شادى عام ١٩٢٦ ، احدى قصائده التجريبية « الفنان » ، وقد خلط فيها الشعر المرسل بالشعر الحر ، ومزج بين أربعة أبحر مختلفة · بل وبين أبيات كاملة وأشطر · وضمن ــ هذه القصيدة المتعكشة ــ مع تجاربه الأخرى ديوانه الضــخم « الشـــفق الباكى » (١٩٢٧) والذى بلغ عدد صفحاته ١٣٣٦ صفحة (؟!!) ·

ولم يتماد بعض الشعراء فى تقليد بعضهم فحسب ، وانما راح البعض الآخر يتطرف فى تشكيل القصيدة موسيقيا ، وفى تناول الموضوعات التى لم تخطر قط على بال الشعر القديم ، كالتعليق على صور ولوحات عالمية ، أو معالجة قصص الميثولوجيا اليونانيـــــة ، أو التعمق فى رؤية الخواطر الرومنسية ·

هكذا ، أجهد شعراء النهضة ــ وشعراء أبوللو ضــــمنيا ــ طاقاتهم الابداعية ، فى توسيع آفاق الحركة التجديدية الى أبعد مدى مستطاع ، وحتى الى حافة ما بعد حدود الشعر المنثور · فقد ابتكروا أوزانا جديدة ، ومزجوا بين البحور الخليلية الصـــافية والممزوجة ، وتحرروا من الالتزام بالقافية الموحدة فى الشعر المرسل ، ونوعوا فى الوزن والقافية ــ أحيانا ــ فى الشعر الحر ، وتوسعوا فى محاكاة الموشحات توسعا طليقا · ولا شك أن كل هذه التجارب العريضة ، كانت مداخل جريئة فى التجديد ، ترهص بسيادة الشعر اللاعمودى الذى يمارس اليوم ·

ان معرفة باكثير بتلك التجارب الريادية فى الشــــعر والمامه بها ، واطلاعه المستعجب على الشعر المرسل فى مسرحيات شكسبير ، وشغفه بالدراما كقالب مستحدث فى ميدان الأدب العربى ، كانت مشيئات متوازية شغلت ذهنه ، حتى تشبعت مشاعره بالرغبة فى استيلاد الدراما العربية لغة جديدة ، لا تكون شعرا مرسلا فحسب ــ كما مارسه أبو حديد فى مسرحياته ــ وانما شعرا مرسلا ، ممزوجا بالشعر الحر كما مارسه ابراهيم المازنى وأبو شادى وغيرهما ، فى قصائدهم الغنائية ·

أما الحافز الذى عجل بالمخاض ، وخوض التجربة عمليا ، فهو أن أحد الأساتذة من الانجليز المستعلين الذين يقـــومون بتدريس الشـــعر

بالقسم ، راح يفاخر طلابه ، بأن لغته هي اللغة العالمية الوحيدة التي تتميز بالشعر المرسل المستخدم استخداما دراميا متفوقا (فن — ص ٨) ٠ وبالتالي ، فان تراث اللغة العربية عار من هـذا التركيب ، بل انها لتكاد تعجز عن سبكه ٠ وبهذا الادعاء ، تجاهل أن لشعر كل أمة خصائصه ، وأن من خصائص القصيدة العربية ، مراعاة الروى المكرور ٠ ولقد أثيرت بذلك حمية باكثير القومية ، وحملة حماسه الأدبي على التحدى ، والاسراع بالتجريب ، رغم أنه كان لا يزال طالبا في مرحلة دراسته المبكرة ٠

ولما كانت مسرحية « روميو وجولييت » مقررة دراسيا على شاعرنا ، فقد أسرع الى ترجمتها ، كي يثبت لأستاذه المتباهي ، أن امكانات الشعر العربي ، مهيأة لاستيعاب أسس الشعر المرسل والحر في تشكيل الدراما ٠ ومع أن فريد أبو حديد — الممارس القديم للشعر المرسل في تأليف الدراما — كان قد ذكر في مجلة « السفور » (عدد ١٧٣) أن أليق الأوزان لنظم الشعر المرسل ، هي أربعة : الرمل بأنواعه ، والسريع ، والخفيف ، والمنسرح ٠ فقد ادعى باكثير — خطأ — أنه « اكتشف بعد لأى أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر ، هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة ، كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل ، فانها لا تصلح » ٠ (فن — ص ٩) ٠

ومن منطلق الاعتقاد بأن المزج بين أبرز التجارب التي تجاسرت على الأعراف الشعرية العريقة ، هو النسق الأنسب والأقدر على الاحتفاظ بأكبر قدر من روح شكسبير ، ترجم باكثير مسرحية « روميو وجولييت » — عام ١٩٣٧ ونشرها عام ١٩٤٦ — شعرا مرسلا منطلقا ، استخدم فيه « البحور الصالحة كلها » ، وان كان البحر المتدارك يغلب عليها ٠ وقد وصف نظمه هذا ، بأنه « مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر ٠ فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور ٠ فالبيت هنا ليس وحدة وانما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة ، أو أكثر دون أن يقف القارئ الا عند نهايتها ٠ وهو — أعنى النظم — حر كذلك لعدم التزام عـدد معين من التفعيلات في البيت الواحد » ٠ (روميو — ص ٣) ٠

وبهذا التنظير المركز ، وضع على أحمد باكثير — لأول مرة — مؤسسات الشعر المسرحي اللاعمودى ، والتي استمدها مجمعة من تجارب الآخرين على نحو مفرق في ميداني الشعر الغنائي والمعالجة المسرحية ٠ وهذه المنطلقات الجذرية هي التي استخدمها بعد ذلك كل مؤلفي الدراما الشعرية اللاعمودية ،

وفى مقدمتهم : عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور ، ومحمد أبو سنة ، وأحمد سويلم ، ومهدى بندق وغيرهم ، ممن لم يغفلوا الاضافات الجانبية الخاصة بكل منهم .

ومن ثم ، يعد على أحمد باكثير فى عالم الدراما العربية ، المبشر الأول بلغة الشعر المحرر من الروى ، ومن عدد التفعيلات الثابت فى السطر الواحد وما يليه من أسطر ، وآثر — بذلك — أن يتحكم المعنى فى عدد التفعيلات التى يحتاجها ، مما استبعد معه الحشوات الطفيلية التى كانت تتدخل فى بنية الشعر القديم ، كى تجعل البيت الواحد وحدة مستقلة المعنى . وبهذا ، التوظيف ، تجاوز باكثير استخدام الشعر المرسل فقط فى مسرح فريد أبو حديد ، وتجاوز استخدام الشعر الحر فقط فى قصائد ابراهيم المازنى ومعاصريه ، وبذلك يصبح من الانصاف المنهجى أن يستهل التأريخ للمسرح الشعر اللاعمودى بالحديث عن محاولات باكثير التنظرية والتطبيقية ، دون التغاضى عن التجارب التجديدية السابقة . ومن الحوار التالى ، يتضح تدفق الكلمات ، وتواصل العبارات وهى مشحونة بموسيقية الشعر ، ومعفاة من الارتباط بالأبيات الكاملة ، ومن رنين القافية الرتيب ، وتطفل الحشو :

روميو : قسما بغرة ذلك القمر المبارك ، اذ يتوج بالسنا الفضى هامات الشجر .

جولييت : اقسم بغير البدر ، هذا الكائن الجم التقلب . انى لأخشى أن يكون هواك مثله ،

متغيرا فى كل شهر .. ماله يوما على حال ثابت .

روميو : بم تأمرين فتاك أن يقسم ؟

جولييت : بأن لا تقسمن أبدا بشىء ، أو اذا ما شئت فلتقسم بمهجتك الكريمة ، فهى معبودى الذى أرجو وأخشى .

روميو : ان كان هوى قلبى الغالى .

جولييت : لا تقسم اذن ، انى ان وجدت ابتهاجى فيك ، ما ابتهجت ، بعقد هوانا الليلة يا روميو .

انه جد مبتسر ، لا تروى فيه ، وجد مفاجى كالبرق شرى ، فانطوى قبل أن يستطيع امرؤ أن يقول : لمع !

فى حفظ الله حبيبى العزيز !!

عندما نلتقى ثانيا ، برعم الحب هذا ، ستفتقه أنفاس الصـــيف ،
فينمو ، وتنشق آكمامه عن أجمل زهره ٠

فى حفظ الله : لتنزل علينا السكينة كالمن ولتعمر من صـــدرك ،
ما هى من صدرى عامرة !! » ٠

(روميو ـ الفصل الثانى ـ المشهد الثانى ـ ص ٤٤ ـ ٤٥)

وبعد مرور زهاء ثلاثة أعوام على نجـاح تجربة باكثير فى اللغـــة الشعرية الدرامية ، نشر فى منتصف شهر مارس عام ١٩٤٠ مسرحيته الشعرية الأولى المؤلفة « السماء ، أو اخناتون ونفرتيتى » ، والتى كان قد وضعها قبل ذلك بنحو ثلاث سنوات ٠ ولقد صدرت المسرحية ٠ بتقدمة مقتضبة من ابراهيم عبد القادر المازنى ، امتدح فيها المحاولة على نحو متردد ، وأثنى على أمانة الترجمة فى المسرحية السابقة التى كان قد راجعها على الأصل الانجليزى وهى منسوخة ٠ ويلاحظ أن المازنى ـ فى تقدمته المبتسرة تلك ـ قد أغفل تماما أية اشــــارة الى محاولات غيره التجديدية السابقة فى تشكيل الشعر المستحدث ، بل ولا الى محاولاته هو نفسه ، التى كان لها ـ بالضرورة ـ تأثير مباشر على تجربتى باكثير فى الترجمة أو التأليف المسرحى ٠ ومن المرجح ، أن هذا التجاهل يرجع الى أنه كان قد طلق قرض الشعر طلقة بائنة ، وزهـد الخوض فى قضاياه ٠ ومن المحتمل أن يعزى هذا التباعد المتعمد ، الى هجـــوم عبد الرحمن شكرى عليه ، واتهامه اياه بسرقة بعض صوره الشعرية من مصــــادر انجليزية معروفة ، وعجز المازنى ـ المحارب الجســـور ـ عن الدفاع الحاسم عن نفسه ٠

وفى تصديره ـ لنفس المسرحية ـ عاود باكثير التنبيه الى تنظيره المكثف السابق لتجربته الماضية ٠ ولقد أطلق على تجربته الشعرية ، مسمى « النظم المرسل المنطلق » ، أو بالتعبير الانجليزى Running Blank Verse ٠ وكان يهدف بكلمة « المرسل » عدم الالتزام بالقافية ، وب « المنطلق » ، عدم الالتزام بالبيت كوحدة ، كما هو المقنن فى الشعر العربى ، وانما الوحدة هى الجملة المتكاملة المعنى التى يمكن أن تستوعب تفعيلات بيتين ، أو ثلاثة ، أو أكثر من ذلك ٠

الا أن الشاعر الذى رأى ـ قبل تأليفه هذه المسرحية ـ أن البحور الخالصة ذات التفعيلة الواحدة المكررة كالرمل ، والمتدارك ، والمتقارب ، هى الأصلح فى النظم المسرحى ، فاستعان بها منوعة فى ترجمته لمسرحية « روميو وجولييت » ، ـ دون استخدام البحور ذات التفعيلات المزوجة

كالطويل ، والخفيف ، والمقتضب ــ ألزم نفسه هذه المرة بما لا يلزم ، وفرض الأغلال طواعية على حرية انطلاق التشكيل في شعره ، عند تأليف مسرحيته « السماء ، أو اخناتون ونفرتيتي » ، وكأنه بذلك الالزام ، كان يحن الى أسر التقاليد الشعرية التي درج عليها ، مما يكشف عن روح شديدة المحافظة ، مؤصلة في أعمق تكوينه النفسي • اذ ألزم تقنيته باتباع ثلاث خصائص بنائية ، هي من صميم القيود الشعرية التراثية ، التي حاول هو نفسه شجبها ، وسبقه الكثيرون الى الفكاك من أسرها • فقد استخدم في بناء حواراته الشعرية ، بحرا واحدا ، هو المتدارك • الا أن هناك عبارات مصابة بخلل عروضي ينأى بها عن تفعيلات هذا البحر ، ويتوه بها في أبحر أخرى بل وفي النثر • وكانت حجته في ايثار هــذا الوزن هي أنه أصلح بحور التفعيلة الواحدة ، وأكثرها مرونة وطواعية في انشاء هذا النمط المستجد من الشعر ، ولربما كان أيضا ــ حسب رأيه ــ أقربها في توقيعاته من توقيعات النثر • كما أجبر المعنى من معانيه على أن يتمدد في ست تفعيلات ، أو أقل من ذلك ، ولكن لا يزيد عليها الا في القليل النادر ، وفي هذا حجر على الانطلاق • أما ثالث الردات ، فانه قد استعان ــ أحيانا ــ بالقافية عن عمد وبلا ضرورة ، على زعم أنها « تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه » • (اخناتون ــ ص ٧) • وكأنه بذلك الالتزام المثلث يغازل الشكل الشعري القديم ، ويستصفحه الهجر ، بعد اخلاص طويل لازمه في بداية حياته الأدبية • وتلك الفتيتة من حوار المسرحية تدل على ما سقناه ، وتؤكد خطوات الشعر اللاعمودي التي اتسعت فيما بعد :

تي : لا تقس عليه ، وأصغ الى شكواه وبثه حتى يطمئن اليك ، فتمليه حينئذ ما تشاء • ان لي فيه أملا ليس من كاذبات الظنــــون : أن سيقضي يوما على كهان آمون •

امنوفيس : يا حبيبتي الحسناء لأعجب مما تقولين •

أترجين من مثل هذا الغلام الضعيف المهين ،
أن يقضي يوما على كهان أمون ،
الذين تخافين منهم على فرعون ؟
أواه ، أحس السآمة عالقة بدمي ،
وأحس دمي آسنا في عروقي •
ويلاه ، أشخت ؟ أمات شبابي ولما أقض
حقوق شبابي ، وفي نفسي حاجات بعد !!

كلا يا روحى ان شبابى لم يمت ،

انه نائم ، لا توقظه الا شفتاك (يقبلها)

(اخناتون — الفصل الأول — المنظر الثاني — ص ٤١ — ٤٢)

ومع أن مسرحية « اخناتون ونفرتيتى » ، جاءت أكثر نضجا — لغة وصنعة — من مسرحيته السابقة « همام » ، الا أن مؤلفنا — الذى كان يمكن أن تزيده المتابعة والتجريب ، تجويدا وتبريزا — انصرف عن الشعر المسرحى — الذى وضع يده على أسس تكوينه العضوى — الى النثر ٠ وكانت تعلته فى ذلك مشاعة وتقليدية ، وهى أن النثر هو الأداة المثلى للتعبير المسرحى ، ولا سيما اذا كانت الموضوعات المعالجة واقعية ، وأن الدراما الشعرية انحسرت عن آفاقها فى الأدب الغربى الحديث ، الا من عند قلة من المؤلفين ، مثل ييتس ، واليوت ، وماكس أندرسون (فن — ص ١٣) ٠ ولربما كانت نصيحة أحمد أمين له بالكف عن تقليد الأجانب ، احدى المؤثرات التى عملت على ايثاره النثر ، كلغة مسرحية يمكن — اذا أريد لها — أن تكون شعرا بلا تفعيلات ولا قافية ٠

ولم يلجأ باكثير — بعد ذلك — الى الشعر المسرحى الا مرة واحدة ، ولكن على نحو مغاير فى الشكل ، وذلك عندما وضع نصه الأوبرالى « قصر الهودج » (١٩٤٤) فى صيغة نظمية تقليدية ، جاهد فى أن يخصها بعبارة موسيقية سهلة ، مما يساعد المؤلف الموسيقى على تحقيق الغاية من تلحينها ٠ وفي المثال البسيط التالى رجع صدى خطوات أحمد شوقى ، وخاصة بمسرحيته « مجنون ليلى » :

سلمى : قل لى :

أعدت الى مغانينا بصحراء الصعيد ؟

ابن مياح : أأطيق رؤيتها وقد ٠٠ غادرتها ؟؟

هذا بعيد

أأعود يا سلمى الى   تلك الربوع ولست فيها ؟

لم يبق لى بخيامها   أرب ،

ولا فى ساكنيها !!

سلمى : أو ما تحن لعهدها الماضى ؟

ابن مياح :

بلى ، انى أحن

ما طاف بي ذكراه ، الا كدت من وله أجن !

سلمى : لم لا تعود الى الحمى ، فترى به سكنا وأهلا ؟

ابن مياح : سكنى وأهلى انت يا سلمى !

كلا هذين ولى !

(قصر ــ الفصل الثانى ــ ص ٤٦)

وفى الوقت الذى تخلى فيه على أحمد باكثير عن متابعة النظم المرسل المنطلق ، أو النظم الملتزم بأصوله القديمة ، راح شاعر آخر هو عزيز أباظة ، يتحول عن قرض الشعر المقصد الغنائى ــ الذى كان قد قطع فيه شوطا بارزا ــ الى الشعر المسرحى التقليدى الذى برع فيه سلفه أحمد شوقى ، وترك على سبيله أبرز خطاه ٠

ولقد استهل عزيز أباظة نهجه فى هذا القالب ، بمسرحيته « قيس ولبنى » (١٩٤٣)، وأنهاه بمسرحيته العاشرة « زهرة » (١٩٦٨) ٠ ولم يحاول قط الأخذ بالتجديدات الشكلية المعاصرة له ، أو السابقة عليه ، لا فى بناء الشعر الغنائى ، ولا المسرحى ، وانما بقى متمسكا بعمود الشعر وأصوله ، مع قلة أخرى من الشعراء التقليديين ــ مثل عامر محمد بحيرى ــ ممن رأوا ــ بحسهم اللغوى الذاتى ، وثقافتهم الخاصة ــ أن فى الصيغ القديمة الامكانات الكافية المرضية ، للتعبير عن موضوعاتهم ، وأحاسيسهم النغمية والمعنوية ٠

ويبدو أن التجارب التجديدية التى طرأت على عمود الشعر العتيق ، كانت قد تجاوزت بجرأتها واتساعها ، حدود الذوق العربى المستقر الذى اعتاد الاتباعية وركن اليها ٠ لذا ، كان عليها أن تطيل صبرها ، حتى ينضج ــ وخاصة فى مجال الابداع المسرحى ــ ويتقبلها ، ويميل اليها ٠ ولهذا ، بقى ميدان المسرح الشعرى اللاعمودى شبه مهجور منذ أن حاوله باكثير ، حتى اقتحمه عبد الرحمن الشرقاوى بمسرحيته « مأساة جميلة » عام ١٩٦٢ ٠ وبذلك ، كان الشاعر الثانى ــ تاريخيا ــ الذى أدار ظهره للخطى المنوالية القديمة ، كى يستقل بخطواته هو فى ميدان الشعر المسرحى ، ويواصل جهوده فيه ، ويتبعه فى ذلك كثيرون ٠٠٠ ولكنهم ، لا يزالون مترددين ، ومقلين ، وفى مسيس الحاجة الى أضواء النقد الجاد ، وتصويباته الكاشفة الصريحة ، لا الى لمعات المجاملة الوقتية ٠

مراجع : (على أحمد باكثير/القاهرة) :

- **فن المسرحية** ٠ دار المعرفة ، ط ٢/١٩٦٤ ٠
- **قصر الهودج** ٠ النشر للجامعيين ، ١٩٤٤ ٠
- **روميو وجولييت** (شكسبير) ترجمة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٦ ٠
- **السماء ، أو اخناتون ونفرتيتى** ٠ الخانجى ، ١٩٤٠ ٠
- **همام ، أو فى بلاد الأحقاف** ٠ الصبان ، ط ٢/١٩٦٥ ٠
- مقابلة شخصية طويلة عام ١٩٦٨ ٠

قصائد على ستار المسرح القومى

قصائد على ستار المسرح القومي

في غير هذا الموضـــع ، نوقشـــت ـ نصا واخراجا ـ مسرحيـة « دماء على ستار الكعبة » للأستاذ الشاعر فاروق جويدة . لذا ، سنكتفي ـ هنا ـ بطرح بقعة ضوئية على شظية ، أو ظاهرة واحدة بنائيـــة في نصها الأدبي ، وعلى معطياتها المضمونية .

والمقصود بهذه الظاهرة ، هو النزعة الى التقصيد التي لا تزال تلازم المسرح الشعرى العربي ، منذ أحمـد شـــوقي وحتى الآن ، والموروثة ـ لا شعوريا ـ عن صميم طبيعة القصيدة العربية ذات القالب العمودى العريق . وهذا الطابع التقصيدى يبرز في المسرحيـــة كرقعة ضعيفة الانتماء العضوى الى الكل العام . فهو يزاحم سياق المواقف الدرامية ، ويطغى عليها بارنانيته الخطابية التي تستهوى الأسماع التي اعتادتها في الإنشاد الفردى الذى يعسر هضمه في البنيان المسرحي .

وتؤلف الأجزاء الكمية ـ في نص المسرحية التي بين أيدينـــا ـ قسمين ، يتكون أولهما من افتتاحية ، وخمسة (فصول) ، وآخرهما من سبعة (فصول) ، الا أنهما متعادلان نسبيا من حيث المساحة القولية .. ولكن لا توجد أية مسرحية ـ في تاريخ الدراما العالمية ـ يزيد عـــدد (فصولها) على سبعة الا فيما ندر . لذا ، كان من الأجدى أن تصـــاغ المسرحية في عدد من وحدات المشاهد المتسقة الامتداد ، داخل (فصلين) أو (قسمين) ، وخاصة أن مفهوم (الفصل) ومفهوم (المشهد) قد تأصلا في تقاليد الكتابة المسرحية خلال الخمسين عاما الأخيرة ، ولم تعد هناك حاجة الى اصطلاح جديد .

ومادة هذه (الفصول) الاثنى عشر ـ التي يتراوح عدد صفحات كل منها ما بين الثلاث صفحات والتسع عشرة صفحة ـ تكشـــف عن جانب من مكونات الشاعر الثقافية ، التي استولدها عمـــله الدرامي . فبالاضافة الى اللمسات الصـــياغية التي يمكن عزوها الى تأثير شعراء

الدراما المحدثين ـ مثل عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور ، ومعين بسيسو ـ نجد تأثيرات المناخ السياسى الصحافى الذى يعمل فيه الأستاذ جويده بجريدة « الأهرام » ٠

فالمتأمل فى نص مسرحية « دماء على ستار الكعبة » ، لا يعدم تفشى أصداء باهتة لبعض موضوعات الأعمدة ، أو الصناديق السياسية اليومية أو الأسبوعية التى تنشرها الصحافة ، أو لبعض التعليقات الناقدة لمظاهر الحكم وتهم الرأى العام ، ولكن يهمس بها فى الكواليس أينما نصبت ٠ الا أن تلك المهموسات المعارضة ، أو التعليقات المنشورة التى تصاغ نثرا صحافيا للقراءة ، أو خطوطا كاريكاتيرية للرؤية ، قد استحالت أصداؤها فى المسرحية الى قصائد ، أو مقطوعات منظومة للانشاد الجهورى فى مؤاخذة الحكم الفردى الاستبدادى ، واسترذال الممارسات الحزبية النفعية والتهكم عليها ، مع نشدان الديموقراطية والعدالة الاجتماعية فى مجتمع مغلوب على أمره ٠٠ حتى الاستسلام والخدر ٠٠

وتنتظم هذه القصائد خيوط واهية من حدوتة سياسية مكرورة الخطا ـ فى المسرح المصرى ـ طوال العقدين الماضيين ، كانت تنفلت عنها فى كثير من الأحيان ، فتبدو القصائد وكأنها تصريحات أو منشورات فى التحميس الوطنى ، لا تعبر عن أيديولوجية معينة للمؤلف ، وانما عن خواطر مثالية ينشدها المصلحون ذوو النيات الطيبة فى المدينة الفاضلة التى تسبح فى آفاق المستحيل ٠٠٠

ومن ثم ، فقد نتج عن تلك الخيوط القصية ، التى تقاطعها قصائد طويلة ، أو مقطوعات شعرية لا درامية الصبغة ، تأرجح الهدف الأساسى من كتابة المسرحية بين الخفاء والتجلى ٠٠

ومن هنا ، يمكن ادراج هذه المسرحية ضمن المسرحيات السياسية التى كتبت بعد نكسة ١٩٦٧ ، واتسمت بظواهر مشتركة فيما بينها ، ونتوقع ملامح نمطيتها منذ بداية قراءتها ، ومنهـــــا : مراوغة الحاضر بالاستتار خلف التاريخ أو الأسطورة أو عالم الفنتازيا ـ النغمة الخطابية المباشرة ـ التطويل على زعم مضاعفة التأثير ـ الهجـــوم على حكم الفرد المتسلط والسخرية منه ـ ادانة الشـــعب السلبى أو افتعال بطولتـــه أو دعوته الى التمرد ، ثم الصراخ والنداء المتشنج على الأمل الغائب ، أو الفردوس المفقود الذى قد يكون الحرية أو الديموقراطية ٠٠٠ وبهذا ، يمكن أن تشكل تلك المسرحيات ـ التى يسهل تمييز القسمات النمطية المتشابهة فيها ـ تيارا يصطلح على مسماه فيما بعد ٠

ان الستارة ترفع عن افتتاحية المسرحية ، وقد انتهى الحجاج من هدم الكعبة ، فراح الناس يصرخون ويندبون ويلعنون تحت قيادة ناصحهم سلام ٠٠ وهو رجل عجوز طيب يمسك مسبحة ، ويمثل بفقره ، وضعفه ، ونصائحه البليغة الرأى الواعى ٠ ثم ينطلق سلام فى الفصل الأول (يصف) طبيعة الحجاج الدموية منذ أن كان رضيعا ، وأنه لما بلغ سن الشباب أحب سعادا ، ولكنها آثرت عليه الفتى المناضل عدنان صاحب المبادىء الوطنية المثالية ٠ فاضطر الحجاج الى اخماد صوت منافسه يوم عرسه ٠ فانطلقت سعاد هائمة على وجهها ، تناجى صورة الغائب الذى تنتظر أوبته لانقاذ الوطن ، ولكن فى نغمة مبتئسة تسرى فى شبه مقطوعة :

انى أريد من الحياة جميعها شيئا وحيدا
حلما وحيدا ٠٠ يوما وحيدا ٠٠ طيفا وحيدا
لكنه والله أبعد من بعيد
عدنان فى عمرى رجاء
عدنان فى قلبى صباح لا يغيب
لكنه والله أبعد ما يكون ٠٠٠ الخ (ص ٥٠٨)

ويظهر الحجاج فى الفصل الثانى - لأول مرة - وهو محوط بالشعب ٠٠ ويلقى فى حضرته ثلاثة من الشعراء المنمطين المتزلفين ثلاث قصائد تقليدية فى مدحه ، قد تكون مبررة التواجد بدعوى ملاءمتها لمقتضى الحال :

من القصيدة الأولى

كريم : مولاى يا حجاج يا نورا تألق فى سماء قلوبنا
يا فرحة الأيام فى أعماقنا
يا نسمة تختال بين ربوعنا
يا تاج عز يشتهيه زماننا
يا رمز كل المجد فى أيامنا ٠
قد طفت فى بغداد فى عمان
فى بيروت فى حلب وقلب القاهرة ٠٠
مولاى يا حجاج يا نبض القلوب الثائرة ٠٠ الخ (ص ٥٠٩)
من القصيدة الثانية

عبد الله : أيا حجاج يا ابن الكرام

ويا بدرا تألق فى الظلام
فأنت الحق فى يدنا دليلا
ونحن الآن ننعم بالسلام ٠٠ الخ (ص ٥٠٩)
من القصيدة الثالثة

صفاء الملك : أنت الزعيم ولا سواك زعيمنا

أنت الحبيب وليس غيرك يا حبيب قلوبنا
أنت الذى عادت وبين يديك عزة أرضنا
أنت الذى منح الأمان ومزق الأعداء بين صفوفنا

٠٠٠ الخ (ص ٥١٠) ٠

ويروح الحجاج ــ بدوره ــ يمتدح نفسه ، وفلسفته فى الحكم ، ويتباهى ببطشه (العادل) ، ويهين الشعب الخانع ، ويستنكر عليه جبنه ، ونفاقه ، وكذبه ، فى قصيدة (وصفية) منها :

أنا الحجاج يا شعب النعاج
والله لن أبقى بكم رجلا
ولن أبقى لكم أملا اذا كنتم بهذا الحال ٠
انى لأعلم كل ما فيكم ٠
جبناء ان خفتم ٠
سفهاء ان سدتم ٠
تخشون بطش الحاكم الجبار ٠
... ...

حكامكم فوق الرؤوس لأنهم أحياء
حكامكم عند الحياة مساجد ومنابر ومباخر
حتى اذا ماتوا نبشتم قبرهم
وغرستموا فوق القبور خناجر ٠٠٠ الخ

(ص ٥١٢)

ثم يتبرى علاء الدين البنهاوى ــ الذى يمثل الاتجاه اليمينى الدينى ــ مؤيدا ومنافقا ، ومقدما مطالب حزبه ٠ وكذلك يفعل رفيق الأنس زعيم الحزب القومى الوسط ، ثم يتلوه حسب الله كامل حسب الله الذى ينوب عن أصوات اليسار ٠ ومثلما يحمل بعض الشعب الزعماء

الثلاثة على الأعناق ، يحمل البعض الآخر الحجاج ، بينما وقف سـلام وحده مستنكرا كل ذلك ..

ويمتد استنكاره الى الفصل التالى ، ولكنه يتنازل عن القاء القصائد فى ذلك الى سعاد التى تنعى (كالعادة) غياب عدنان المخلص ، وتستقبح جرائم الحجاج التى لم يتجسد أى منها فى فعل ملموس حتى الآن ، وذلك فى مطولات تأملية متفلسفة متشعبة الجهات :

... ...

ومتى يموت الناس
كيف نموت أين نموت .. هل سنموت ؟
ما الفرق بين الموت يا هذا وبين حياتنا ؟
لا فرق عندى بين موت أو حياه ..
الفرق عندى بين يوم عشته .. وأراه
يرحل مثل عينى ..
ثم يأبى أن يعود .
الفرق عندى بين انسان يعيش وبين آخر
لا يعيش ..
من قال ان الناس مثل الناس
من قال ان العمر مثل العمر ... الخ (ص ٥٢٤)

....

....

أوطاننا صارت سجونا واسعة
والسجن سجن أينما كان
الناس تعشق عمرها فى الطين حين يجود ،
فى الماء حين يفيض .
أنحب ماء النهر ان متنا من الظمأ الطويل
أنحب أشجار النخيل ونحن تحت جذوعها
نلتاع جوعا ... الخ ... الخ (ص ٥٢٥)

....

....

أتى عدنان يوم العرس عند الفجر
عانقنى وقبل جبهتى ..
وقال أتيت بعد الصبر والأحزان والوحشة

أتى عدنان كالبركان يصرخ فى ضمائرنا
فأيقظنا ..
وآه منك يا عدنان
علمتنا نطق الكلام ..
وتركتنا للصمت والأشباح ... والدنيا حطام
قد كان آخر عهدنا ...
قبلته فى وجنتيه .. ووضعت ثوب زفافنا
فى راحتيه فقبله ... الخ (ص ٥٢٨)

....

....

ولو حذفت هذه القصائد ، أو اختزلت الى النصف — على الأقل — لازداد اختفاء جرس التقصيد الوصفى التقليدى . فلا يكفى اطراح الشعر العمودى فى الكتابة الدرامية ، واللجوء الى الشعر اللاعمودى أو شعر التفعيلة كى تتقلص نغمة الخطابة ، والنبرة الجهيرة ، وانما تسييد ايقاع الالقاء المسرحى أثناء الكتابة أجدى دراميا من ايقاعات النظم التى حرمها المؤلف من الروى خوفا من رتابة النبر . وينتهى هذا الفصل بدخول ضابط شرطة باسم « قانون الطوارىء » كى يفض جمهرة الملتفين حول سعاد ، التى تعلن حملها من عدنان منذ ما يزيد على عشرين عاما .

وفى الفصل الرابع ، يظهر الحجاج مع الزعماء الثلاثة ، وهم يتبادلون فى ساحته تهم الدعارة ، والعمالة ، والاتجار بالحشيش وأقوات الشعب . ولما يتيقن من ولائهم القائم على المصلحة الشخصية ، ومن تدجينهم ، يعينهم وزراء على شريطة أن يحكم هو وحـــده . ويلقى الثلاثة خطبا ارشادية جوفاء ، اسـتهدفها المؤلف على هذا النحــو لتأكيد خوائيتهم وأرجوازيتهم ، مثلما فعل من قبل مع الشعراء الثلاثة المادحين المرتزقة . ويهتف الشعب مرحبا بتعيين حكومته الائتلافية . واذا ما تسامحنا عن خطب الزعماء القصائدية ، فلا يسهل التغاضى عن مقطوعات شـــعرية محشورة حشرا ، كى ينعى فيها أمين المصرى — الذى فقــد رجله فى الحرب — احساسه بالغربة والضياع فى وطنه الذى تنكر له ، من ذلك :

وطن يبيع الابن جهرا فى المزاد
أعطيت يا وطنى الدماء ...
وبخلت يا وطنى بشىء من ترابك ..

مازلت أسأل عن مكان يحتويني ..
آه ما أقساك يا وطني ، وما أقسى عذابك
.. : الخ .. (ص ٥٣٨)

وفجأة .. وبلا تمهيد أو معقولية زمنية مسرحية ، ولما لم تمر غير لحظات على تعيين الحكومة الائتلافية الجديدة ، تبرز جموع الشعب طالبة باسقاط حكامهم الذين خانوا الأمانة ، والذين عينوا فى نفس (الفصل) منذ دقيقة ، أو (صفحتين) . وتعلق سعاد على مطالب الهاتفين الساخطين بفاصل شعرى قصير يبدو وكأنه مؤاخذة ضدهم .. (ص ٥٣٩) .

ويعد الفصل الأخير - فى القسم الأول من المسرحية - أطول فصولها ، وأحفلها بالقصائد .. فهو يتألف - أساسا - من مناظرة قصائدية مطولة ، تدور بين الحجاج المحب المتدله الذى يتغنى - على نحو شاج مستشفق - بأشواق حبه القديم ، الذى لا يزال جرحه ينزف ذكريات عزيزة مستبدة فى وجدانه ، وبين سعاد التى تصده فى صلابة (الدوجماتيين) ، وتذكره - وكأنها ضميره المعذب - بجرائمه السابقة ، وتستعدى عليه عدنان حبيبها الغائب الذى حملت منه حلما ورديا لا يزال يتخلق فى أحشائها .

وفى هذه المناظرة - التى يشتجر فيها الحلم بالواقع ، والمجرد بالملموس ، والماضى القريب المعروف لنا بالافتراضات الرومنسية - تستبهم الانفعالات على المشاهدين حتى ليمكن أن يتعاطفوا مع الحجاج الذى لم يبدر منه (عمليا) ، ما يسمه بالاجرام والطغيان والاستبداد ، وانما هو حاكم يساير زعماء نفعيين بهلوانيين ، لشعب ساذج قطعانى النزعة . انها مجادلة عقيمة بين حاضر مضطرب يمكن أن يستقيم عوده لولا المعوقات المفتعلة ، وبين ماض ميت يستحيل احياؤه ، ولكن تدعى أشباحه أن ايجابياته السابقة ستبعثه فردوسا ذات يوم مجهول .

ومن تلك القصائد - التى يمكن أن يحمل كل منها عنوانا لخاطرة فى عمود يتنحى خارج السياق الدرامى - نجتزىء هذه العينات من صفحات متتالية :

الحجاج : العمر يرحل والسنين تدور من خلف السنين ..

لا ندرى كم منها عبر .. لا ندرى ماذا قد تبقى ..
ها هى الأيام تمضى كالقطار ، وليس يوقفها أحد .
مازلت أعرف أن فى الأعماق جرحا لم يزل

بينى وبينك ...
والجرح تشفيه السنين
... الخ .. الخ (ص ٥٤١)

سعاد : أحيانا .. نتخيل أن العمر سيدفن فينا
حين يموت الحب وليدا ..
نشعر أن الكون تغير .. أصبح شبحا
صار الصبح سحابة ليل فى الأعماق
صار الحلم بريقا يسقط منا ثم يضيع
... الخ ... الخ (ص ٥٤١ ـ ٥٤٢)

الحجاج : مازلت أذكر عندما كنا صغارا
عندما كانت عيونك مثل نهر النيل
يغرقنى ، يطهرنى ، ويحملنى بعيدا خلف جدران الحياة ..
مازلت أذكر عندما كانت ثيابك تحتوينى
فى ظلام العمر .. أشعر أنها وطنى ومئذنتى
وسيفى وانطلاقى
... الخ ... الخ (ص ٥٤٢)

الحجاج : أنا لم أزل أجد الزمان لديك شيئا
غير كل الأزمنة ..
فالماء فى عينيك شىء غير ما حملت مياه
الأرض والأنهار ..
الفرح بين يديك شىء .
غير ما عرفت سنى العمر من فرح وأشواق
ونجوى .
لم تتركى بينى وبينك أى خيط من أمل
... الخ ... الخ (ص ٥٤٣) .

سعاد : مازلت يا عدنان ضوءا لا يفارقنى
قد كنت مؤنس وحدتى .. ورفيق دربى
قد كنت يا حجاج .. يا عدنان
يا حجاج ..

أول غنوة طافت على قلبى الصغير
قد كنت أول فرحة تنساب فى الأعماق تسرى
كالغـــدير ...

... الخ ... الخ (ص ٥٤٥) .

سعاد : مازلت أذكر عندما جاءت خيول الليل تطفىء
كل شىء فى المدينة ..
ورأيت أشباح الظلام تطل من خلف الأفق
قد كان عرسى يومها .. داست خيول الليل
فوق الناس .. فوق الضوء
فوق ثياب عرسى ..
أتراك تعرف ما الذى يعنيه ثوب العرس فى عمر
امـرأة ؟؟
أتراك تعرف ما الذى يعنيه يوم البعث فى تاريخ
أمة ؟؟

... الخ ... الخ (ص ٥٤٨) .

وتنتهى المناظرة الجدلية ـ التى تقطعت معها خيـوط التواصـل الدرامى ـ بدخول الزعماء الثلاثة ، مطالبين الحجاج بالبحث عن عدنان والقضاء عليه وعلى سعاد ، كى تسعد المدينة بالاستقرار . ويجىء الشيخ الطيب سلام ـ الذى يظهر فى الوقت الذى يشاؤه ـ ويحـذر الحجاج (أخلاقيا ودينيا) من قتل سـعاد لأنها تحمل جنينـا من عدنان . وساعتئذ ، يرق قلب الحجاج الكسير ـ دون تردد ـ ويستجيب ـ عمليا ـ للمطلب الشرعى الانسانى ، ويكتفى ـ وهو العاشق الغيور ـ باتهامهـا بالزنا ، والمطالبة باجهاضها ، انتقـاما من عنادها واخلاصـها المتطرف لغريمه . وفى هذا الموقف ـ وغيره كثير ـ لا يبـدو الحجاج بطـاشا ، وطاغية ، وسفاحا دمويا ، كما (وصف) هو نفسه من قبل :

أنا الجلاد تسكرنى المنايا
أحب الدم لم أعشق سواه ،
وأجمل ما أراه دم الضحايا
(ص ٥١١)

وفي الفصل الأول من القسم الثاني ـ المطوط في موجات متقطعة ـ تحاكم سعاد أمام الحجاج ووزرائه الثلاثة المدلسين المنافقين · ويتبارون في تضخيم التهم ـ التي لا تضخم ـ في قصائد مطولة ، قد تجاوزت احداها حد الاحتمال من اللغو ، على لسان الزعيم الوسطي رفيق الأنس ، حتى لقد أربت على الستين سطرا من الشعر المكرور المبنى والمعنى ، والذى لم يقاطع الا بأسطر قليلة متعملة ، سهلة الحذف ··· بل واجبته · وكأننا لم نستفد من الهجوم النقدى المتكرر على مسرحيات أحمد شوقي ونعتها بالغنائية ، وعلى مسرحيات الشرقاوى واتهامها بالاسراف في توزيع الأقاويل الوصفية الملحمية الدرب ، وكأنها هي الجوهر المستهدف لذاته ، وغيرها من دراميات ، انما هو العنصر الثانوى المساعد في المسرح ·

رفيق الأنس : والآن أسألكم : ترى هل تصبح الأموال

والأعراض نهبا ؟؟

هل يسرق الانسان مالا ·· ليس حقا ؟؟

هل يخطف الانسان شيئا ليس له ؟؟

والحكم ··· هل في الأرض حكم في نزاهة

حكمنا ؟؟

هل في الخليقة كلها رجل يخاف الله أو يخشاه

مثل حبيبنا ؟؟

·· الخ ··· الخ (ص ٥٦٠ ـ ٥٦١)

وتجهض سعاد وتنزف ، ولكنها تصر على أنهـا لما تزل حاملا في اشراقة المستقبل ، التي تبثها فيها الأزمات · وتنشط ـ بدورها ـ في الاشتراك في هذا المد الخطابى ، وكأنها في سوق عكاظ لانشاد المطولات الانشائية التي اذا ما عصرت ، تساقطت عنها قطرات قليلة أكسيرية ، أضعف من أن تمسك بحياة الموضـوع الرئيسى ، لدعمـه وتطوير شخصياته ·

فما الذى يستفيده الموقف الدرامى من تلك الخطبة المنبرية النارية ، ذات المواعظ اللامعة ؟؟ ·

سعاد : أتراك تعرف ما الخطيئة ؟؟

أتراك يوما قد رأيت خطيئة بين الكبار ··

الناس يا حجاج مثل الزرع يأكل بعضه

بعضا ··

والناس يا قاضى القضاة ...
تخشى الكبار وتملأ الدنيا ضجيجا ،
تصرخ الآفاق .. والأزمان .. من خطأ الصغار
حتى الخطايا أصبحت كالفقر من حظ الصغار
أتراك يوما قد لمحت كبير قوم فى السجون
ان الخطيئة للضعاف من البشر ..
أما الكبار الأقوياء ،
أخطاؤهم كالرمل لا تحصى ...
لكنهم فوق السحاب ...
... الخ ... الخ (ص ٥٦٦)

وتترى القصائد وتتراص ، ويقبل عليها بشهية من جيء بهم الى المحاكمة على أنهم شهود ادانة ، فاذا هم شهود عدل :

سليم : فى ليلة كان الشتاء يدق أبواب البيوت ،
والليل ينسج خلف جدران المدينة
كل أشباح المخاوف والظنون .
والجند والبوليس فى الشوارع
(يسرد قصة قصيرة)
... الخ ... الخ (ص ٥٧١ ـ ٥٧٢)

أمين : عدنان قال لنا بأن الله لا يرضى على ما نحن
فيـــه ...
وبأننا سنضيع بالجهلاء من حكامنا ...
وبأن شر الناس حكام تساقط فى الظلام
ضميرهم ...
قد قال عدنان بأن مدائن الموتى قبور ...
والصمت مقبرة القبور ..
قد قال ان الخوف طوفان يعربد فى قلوب
الناس .
والحقد يظهر فى بطون الأرض كالأعشاب
... الخ ... الخ (حوالى أربعين سطرا)
(ص ٥٧٣ ـ ٥٧٤)

ويفتتح الحجاج الفصل التالى بقصيدة مونولوجية يشكو فيها حيرته ، وضعفه ، وقلة حيلته ، وهوانه على الناس الذين كادوا يجرفونه بالخطب

التى كادت ـ رغم معارضتها الظاهرية ـ تبديه رجلا بريئا ، ومكافحا ، بل وعاجزا مثلهم ٠٠ ويروح ـ مرة أخرى ـ يعزو أرقه ، وعذابه ، وندمه الى حبه المحبط لسعاد ، أو (الوطن) الذى (زعموا) أنه حكمه بالسيف و (الحذاء) ٠ وتضيع هنا ـ وفى مواضـــع مماثلة ـ ايحاءات الرمز الذى ـ قيل ـ بأنه يهدف الى المطلق ويتجاوز بعدى الزمان والمكان ، مما يفسح المجال للذهن لاســتدعاء ســيرة الزعيم الفلانى للمطابقة والاسقاط ٠

وتتكرر نوبة التقصيد فى السجن بين سعاد وســلام اللذين راحا يتبادلان ذكرياتهما عن الماضى الساذج الرؤى ، بينما أخذ الملل يتسرب الى الموحيات التى تجهر بها القصائد ، وتصرح بأن المؤلف قد فقد مسار الخط الرئيسى فى موضوعه ٠ ومن هذه المطولات التى لا يمكن نقلها كلها لضيق المساحة :

سعاد : عدنان يوما قال لى

شر البلايا عندما يأتى زمان
يشرب الابن اللئيم دماء أمه
والآن يا سلام نحن نعيش فى هذا الزمن ٠
الآن نشرب من دماء الأمهات ٠٠
الكل يأكل لحمها ٠٠ لم يبق غير العظم
حتى عظام الأم يا سلام تؤكل ٠٠٠
٠٠٠ الخ ٠٠٠ الخ (ص ٥٨٥)

سلام : بالأمس كنت أسير بالكلب الصغير

كنت اشتريت بكل ما عندى قليلا من طعام :
كيسا من الحلوى وبعض الأكل ٠٠
وأمام مسجدنا الكبير تجمع الأطفال حولى
أعطيتهم كل الطعام ٠
قد كنت فرحانا بأن لدى شيئا
يسعد الأطفال فى هذا الزمان ٠٠٠
ما أسعد الانسان حين يذوق طعما للعطاء ٠٠
٠٠٠ الخ ٠٠٠ الخ ٠

(قصة قصيرة وجدانية فيما يزيد على عشرين سطرا ـ ص ٥٨٥ ـ ٥٨٦)

وفي الفصل الرابع ، تهجم شرطة الحجاج على كشك السجائر الذى يتعيش من دخله سلام ، ويحطمونه وينهبون ما فيـــه ٠٠ ولأنه أقصر الفصول جميعا ، فقد خلا من القصائد ولكنه لم يخل من لفتة درامية ٠٠ فاذا كانت عملية الاعتداء الهمجى هذه قد تمت بمعرفة الحجاج ، فانهـــا ــ ولربما لأول مرة ــ تدينه على نحو (عملى) ، الا أنها ــ رغم ذلك ــ الادانة (الهايفة) التى تنأى به عن التوحش الارهابى الدموى الذى وصف به منذ أن كان رضيعا ٠

وسرعان ما تظهر القصائد فى الفصل التالى على نحو مكثر وغالب ، على لسان الوزراء الثلاثة الذين راح كل منهم ــ وهو متنـــكر فى زى خاص ــ يدعى بأنه عدنان البطل المنقذ ، الا أن الشعب الطيب يستطيع (بحدسه) أن يزيح القنـــاع عن وجه كل منهم ، واعتباره المســيح الدجال ٠

ومن قصائد هذا الفصل نسوق تلك الأسطر :

أنا عدنان منكم صدقونى ،
أقول لكم بأنى قلت شيئا
وما قلناه شىء لا يعاد ٠
أنا القنديل فى ليل طويل ،
وأنتم فى جوانحنا المراد ٠
٠٠٠ الخ (ص ٥٩٢)

ويقول آخر ــ ويمكن أن يتبنى أقوال الآخرين دون أن نحس بأنها يجب أن تكون لغيره ــ

أقول لكم ٠٠٠ بأنى لا أساوم ،
اذا ساومت فى وطنى وفى عرضى وفى شعبى
وفى دينى ٠٠٠
على الكرسى وربى لن أساوم ٠٠
اذا قاومت سوف أظل فيكم
٠٠٠ الخ (ص ٥٩٥)

أما الفصل السادس ، فقد اشتعل ــ هو الآخر ــ بقصائد ومقطوعات ، ترن فى عروقها الحكم والمواعظ ٠ ويتناوب انشادها ــ أو الفرقعة بها ــ الحجاج وسعاد ، وهما منفردان فى السجن ٠ وموضوعات هذه المعلقات المصغرة ، تدور حول تباريح الحب الضائع ــ والعمر الذى يفر ــ والهيام

بالمجهول الماتع – والشعور بالذنب والندم – والأمل فى التوبة – والحلم بالقادم المستحيل .ولما يتبين الحجاج – فى نهاية الفصل – أن سعادا كانت تتغنى بحبها اللاعج للحبيب الغائب عدنان ، وليس له هو ، يخرج ساخطا مكسور الخاطر ، ومهددا بالانتقام . ولنقرأ – على سبيل المثال – هذه المقطوعة المجتزأة ، التى يسهل عزلها ، وتلحينها ، وكأنها أغنية دويتو مترجمة عن لغة أخرى الى الشعر العربى :

الحجاج : ما أثقل الزمن الذى قد ضاع من عمرى بعيدا عنك ..

كم كنت أسأل :

ما الذى جعل الحياة أمام عينى مظلمة ..

كم كنت أسأل :

ما الذى جعل الربيع ظلال حزن قاتمة

كم كنت أسأل :

ما الذى فينا يضىء العمر

... الخ (ص ٥٩٨)

سعاد : يا واحتى وربيع عمرى

هل أحب العمر فيك

أم أحب الطهر فيك

أم أحب الناس فيك

الحب يملأ كل شىء فى حياتى رغم

هذا السجن ،

فأرى الشقاء ظلال حب

وأرى الدموع رحيق حب

... الخ (ص ٥٩٩) .

كما تتفشى فى الفصل السابع والأخير مقطوعات واهية الاتصال بمسيرة التيمة التى كانت قد أخذت – منذ زمن بعيد – تتردد على نحو متقطع ومنهوك ، حتى تولد الاحساس بسأم التكرار ، وبدأ يطغى على التأثيرات التى يمكن أن تكون قد تخلفت عن المشوار السابق ... ففى ميدان عام ، يقف الشعب (كله) فى حالة فرجة على شنق سعاد .. ويستهل أمين المصرى المشهد بقصيدة وطنية ، نقتطف مطلعها :

فى كل شيء سوف أحلم بالوطن
مهما تمادى البعد يا وطنى ..
سأبقى فيك أحلم بالوطن ..
فى كل ضوء سوف يبدو من بعيد .
سأظل أحلم أن يجىء العمر بالصبح الوليد .
ضحكوا علينا ... بالوطن
كذبوا علينا ... بالوطن

... الخ ... الخ (ص ٦٠٥)

ويجىء دور الحجاج ليفلسف قواعد الحكم المقنعة فى مطولة جاء فيها :

من فى الأرض لم يبهره طعم المجد
والجبروت والسلطان ..
من فى الأرض لم يبحث عن الخدام
والحراس والكهان ؟
من فى الكون لم يعشق نفاق الناس ، لم يسكر
من الطغيان ؟؟
ترى الكرسى ..
وآه منه .. يسحرنا ، ويجعلنا نرى الدنيا
بلا ألم .. بلا سأم .. بلا أحزان

... الخ ... الخ (ص ٦٠٧) .

وتتبعه سعاد منشدة ثم سلام معلقا ، ويستنكران عملية الشنق التى يبرر الحجاج دوافعها على نحو بلاغى ، باسم الشعب المخدر الذى يتفرج على سعاد الآن وهى تدافع عنه .. وهذا الشعب المسلوب الارادة ، يصدق عليه ما وصفه به أحمد شوقى فى مسرحيته « كليوباترا » :

أثر البهتان فيه   وانطلى الزور عليه
ياله من ببغاء   عقله فى أذنيه

وقبل أن تلتف أنشوطة المشنقة حول رقبة سعاد ، تنهى المسرحية بالقاء قصيدة ناصحة زاعقة ، يمكن أن تنقل مع أخوات لها كثيرات الى ديوان شعرى مستقل . بدأتها بقولها :

سعاد : كل الحياة الى زوال ·

حكامها ·· تيجانها ·· ألقابها ···

فالناس تمضى أو تجىء

والعمر يرحل ولا يجىء

··· الخ ··· الخ (ص ٦١٧) ·

وهكذا ، تموت سعاد الزهرة التى تحمل أسرار الثمرة المرجوة ، ويبقى الشعب مستذلا ، مستضعفا ، تتنازعه أهواؤه المضطربة ، ويعيش الحجاج ، وحق له أن يعيش ، مما قد يشككنا فيما اذا كان هو الذى هدم الكعبة ، كما (روت) عنه افتتاحية المسرحية ، أم زبانية يعملون باسمه ؟؟ ·

ان الانسان المستذل ، عندما يجىء دوره ، يحاول أن يقهر خوفه بالغضب ، وأن يستمد منه وقودا لقدرة فائقة يستطيع بها مناطحة أجهزة الحكم لتصديعها · وان لم تتصدع ــ على النحو المأمول ــ فانها ــ على الأقل ــ تصاب بالخلل ··· أما أجهزة الحكم هنا ، فهى لا تزال فى عافية ، وعامرة بأهلها وأدواتها · ، فهل هذا منطق تعميم الحجاجية ؟؟ ·

★★★

ولم يكن قصدنا من تحليل نص المسرحية فى ايجاز هو الاشارة الى تتالى القصائد الانشادية الواهية الارتباط بمسار التيمة الرئيسية ــ والتى تعد أبرز عناصر بنيان الحبكة الدرامية ــ فحسب ، وانما كذلك الى المدلولات الرئيسية التى تمخضت عنها تلك القصائد ·· فقد جاءت على غير ما أراد لها المؤلف ، ووضعت الحجاج مكان الاعجاب بدلا من مكان الادانة والرفض ·· فهو ــ طوال المسرحية ــ يبدى وجهات نظر فى أسلوب حكم الشعوب المتخلفة ، تجعل كفة معجمه فى الموازنة ، ترجح على كفة منطق سعاد وسلام وأنصارهما من الشخصيات التى ولدت مبتسرة ، وراحت تهيل أقوالا غير مبرهن عليها عمليا ، حول جبروته وبطشه ودمويته · انه رجل جدير بأن نتجاوب معه ولو جزئيا ، لما يتميز به من مشاعر المحب الغيور ، وأحاسيس الندم وتعذيب الضمير ، والقدرة على ملاعبة زعماء شعب غير راشد ، والرغبة فى الاصلاح مع المحافظة على شكلية الحكم من فوضوية الرعاع ··· قال الحجاج :

والله انى لا أخاف من الشعوب رجالها
لكنى والله أخشي فى الشعوب نفاقها ..
أنا لا أحب بأن أكون قداسة بين القلوب فتعبدون
مشيئتى ... فأنا بشر ..

... الخ .. الخ (ص ٥١٣ ـ ٥١٤)

لا تجعلونى كعبة مادمت حيا بينكم
حتى اذا ما مت صرت رواية ،
قصصا تسلون الصغار بها .. فهذا شأنكم

... الخ ... الخ (ص ٥١٥)

لا تحكموا الأوطان فى صمت المقابر
فالموت فى أوطانكم بدء الحياة ،
وأنا أرى الحياة هى الحياة
لا تجعلوا الموتى رموزا فى معابدكم

... الخ ... الخ . (ص ٥١٦)

لم أهدم شيئا
فأنا أكثركم ايمانا
وأخاف الخالق أكثر منكم ،
لكن لن أرضى أبدا
أن يغدو الاسلام طريدا

... الخ (ص ٥١٦)

لن أقبل يوما ،
أن يقتل سيف المسلم سيف أخيه
لن أقبل يوما
أن يهدم دينى من دينى

... الخ (ص ٥١٦)

أن أهدم حجرا فى بنيان
فلكى أحمى الدين ... مع الديان
انى انسان ..
لكن الفتنة بركان .. وأنا والله أحاصرها

... الخ (ص ٥١٧)

انى لأعلم انه قهار ،
لكننى والله أعلم أن رحمته ستسبق غضبته ،
وبأن ذنبى لا يطاول جنته ،
ما أصدق الايمان حين يجىء بعد الكفر
.. الخ ... الخ (ص ٥١٨) .

لا مانع عندى
أن أقتل فردا كى أحيى أمة
... الخ (ص ٥٥٠)

أحيانا يقسو الحاكم .. يهدم بيتا .. يقتل فردا ... لكى يصنع شعبا .
انى أبيح القتل من أجل الحياة
... الخ (ص ٥٥١)

الحق أن أحمى الضعيف من القوى .
الحق ألا أترك الجبناء فى هذى الشوارع يعبثون ويسرقون .
فخطيئة فرد أحيانا
قد تصبح نارا ،
... الخ (ص ٥٦٥)

لا عدل فى شعب من الجهلاء ،
العدل فى شعب تعلم أو تثقف أو وعى .
فى ظل شعب لم يزل فى الجهل يسبح من سنين ..
لا يملك الحكام شيئا غير حكمتهم
... الخ (ص ٥٦٩)

أنا لم أقل للناس هيا واعبدونى ... لكنهم عبدونى ..
أنا لم أقل للناس قوموا وارفعونى ... لكنهم رفعونى ..
... الخ (ص ٦١١)

أنا لم أقل للشعب أن يحيا بهذا الخوف ٠
شعب يحب الخوف ،
يعيش لكى يخاف
يموت لكى يخاف
يخاف لكى يخاف
٠٠٠ الخ (ص ٦١٢)

هيا اسألوا شعبى ٠٠٠ هيا اسألوه
من حررك ٠٠ من غيرك ٠٠ من طهرك
سيقول فى صوت جهير انه :
الحجاج طهرنى ٠٠ وحررنى ٠٠ وصان الأرض
٠٠٠ الخ (ص ٦١٣)

وهذا الحجاج المنطق هو ــ بلا شك ــ من ابتكار الأستاذ الشاعر فاروق جويدة ٠ فقد استعار له من التاريخ العربى الاسلامى اسم الحجاج ابن يوسف الثقفي و (سمعته) فى الشراسة والتجبر ، مع جملة له مشهورة « أنا ابن جلا وطلاع الثنـــايا » (ص ٥١١) ٠ كما افتتح ــ المؤلف ــ مسرحيته بحادثة ارتكبها الحجاج فعلا عندما اقتحم الكعبة بعساكره للقضاء على عبد الله بن الزبير مناوىء الحكم الأموى ٠ ولهذا ، جذب عنوان المسرحية ــ المأخوذ من هذه الحادثة بالذات ــ انتباه رجال الدين لمشاهدتها وهم متحفزون ٠ ولكن عندما لم يجدوا فيها أية معالجة لما استثير فى وجداناتهم من هواجس ، انفثأت نواياهم فى المراجعـــة والمؤاخذة ٠٠٠

ذاك هو كل ما استقاه المؤلف من الماضى واستثمره فى بناء مسرحيته التى لا يمت موضوعها الى التاريخ بصلة ٠

ولقد أراد المؤلف ــ كما جاء فى تقدمته للمسرحيـــة ــ أن يرمز حجاجه بطغيانه وجبروته الى الحكام الباطشين القاهرين على نحو مطلق ، والى شعوبهم المستكينة المستضعفة ، والتى تحلم بالمهدى المنتظر ٠٠٠ ولكنه لا يأتى وكأنه جودو عند صمويل بيكيت ٠ الا أن رغبة المؤلف فى تجسيد ملامح الحجاج الطاغية السفاح ، وجعلها عالمية ومعروفة لدى كل الأزمنة والأمكنة ، لم تنجح فى التحقق بسبب التمادى فى الأقوال دون الأفعال وفى التأكيد على الخصائص الكريمة الانسانية التى اتصف بها ، ولأن الشخصيات السياسية التى لعبت أدوارها مع الحجـــاج فى

ظروف اجتماعية معينة ، حصرت ملامحه ، كما حصرت نفسها ـ جغرافيا ـ في مصر المعاصرة ، وزمنيا في حقبة الثلاثين سنة الأخيرة ، مما كان يتيح للمتفرجين فرصة الاسقاط السياسي • ومن هنا ، توارت فكرة التجريد والتعميم ، وأصبح هو الزعيم المسمى بالتحديد •

ان هدم الكعبة ـ الذى تم خارج نطاق المسرحية ـ يرمز الى الاعتداء على كل ما هو مقدس لدى الشعوب • فقد يعنى الوطن المهزوم ، أو الارادة الشعبية المخربة عن عمد ، أو الديموقراطية التى سحقها حاكم فرد ، أو الحرية المخنوقة • أما ما وقع ـ بعد ذلك ـ داخل حيز المسرحية ، فلم يتمثل جوهره في مواقف عملية درامية تتجاذبها قوى متصارعة متكافئة القدرات ، حول قضية متطورة ، وانما كان ـ كما أشرنا وتمثلنا عليه من قبل ـ مؤطرا في لوحات من المجادلات (الاعلامية) و (الوصفية) المرصعة بالحكم والمأثورات التى تفرقع عند الالقاء الخطابى ، وتستجلب التصفيق كالخطب الحماسية • ولو حذف أكثرها ، لازدادت المسرحية تكثيفا وامتلاء •• وهذا ما قصرنا مقالنا هنا على بيانه ، دون تحليل عناصر أخرى فى النص ••

لقد أشيع بين مؤرخى الأدب العربى قديما ، أن قصائد العصر الجاهلى السبع الطوال المعروفة ، اختيرت وسميت بالمعلقات ، لأن العرب عندما استحسنوها امتدادا فى القوافى ،وتنوعا فى الأغراض ، وابتداعا فى الصياغة ، علقوها على الكعبة •• وها هى قصائد انشادية وصفية معاصرة قد علقت ••• ولكن على ستار المسرح القومى ••

البطولة والخيانة فى نص أوبرا « عايدة »

البطولة والخيانة
في نص أوبرا « عايده »

● الخلفية التاريخية ●

شـاء هوس الخديوى اسماعيل بأوربة مصر أن نشيد بالقاهرة دار للأوبرا ، تسـتهل نشاطها كجزء من الاحتفالات التى كان يزمع اقامتها بمناسبـة افتتاح قناة السويس ٠ وقام بتصميم الدار المهندس الايطالى اسكالا ، وبنيت على عجل في فترة لاتتجاوز الخمسة أشهر ، تحت اشراف المهندس المعمارى الايطـالى بيترو أفوسكانى ٠ وقد تكلف بناؤها ـ وقتذاك ـ حـوالى مائة وخمسين ألفـا من الجنيهات ، عدا ـ بالطبع ـ مصروفات التأثيث الباهظة ٠

هذا ، بينما عكف ماريت بك عالم الآثار المصرية ، والذى كان مقربا من الخديوى ـ على وضع قصة مصرية ، تصـلح هيكلا لأوبرا ٠ فقام ماريت باستيحاء التاريخ الفرعونى القديم ـ وخاصـة ماكشفت عنـه الحفريات وقتذاك فى منطقة منف ـ ووضع قصة عايدة ٠ ثم قام بارسالها الى كميل دى لوكل ـ مدير دار الأوبرا كوميك فى باريس ـ وطلب منه عرضها للتلحين على جونو الفرنسى، أو على فاجنر الألمانى، ان اعتذر فردى . الذى كان يميل الخديوى الى فنـه ٠ وكان هؤلاء الثلاثة أشهر ملحنى الأوبرا فى العالم ٠

وفى شـتاء عام ١٨٦٩ ، تلقى المؤلف الموسيقى الايطـالى الشهير جوزيبى فردى (١٨١٣ ـ ١٩٠١) عرضا مصريا لتلحين أوبرا لمصر ، الا أنه رفض معتذرا عن أداء ذلك أكثر من مرة ٠ غير ان المندوب المفوض من قبل الحكومة المصرية ، عاود الاتصال به فى شهر مارس من العام التالى ، واقترح عليه ـ فى لطف ـ بالا يبـدى رأيه بالقبول أو الرفض النهائى الا بعد اطلاعه على هيكل القصـة وحوارها ٠ وكان يقوم بتنظيم الاتصالات بين المعنيين فى مصر ، وايطاليا ، وفرنسا درانيت بك مدير التياترات الخديوية ، والذى تولى بعد ذلك عبء بناء دار الأوبرا وادارتها ، والاشراف على تقديم أوبرا « عايدة » ٠

وفى شهر ابريل من نفس العـــام عرض كامى دى لوكل قصــة « عايدة » على فردى ، بعـد أن صاغهـا كمسرحيــة فى النثر الفرنسى • فأعجب بها فردى ، واقترح على دى لوكل اجراء بعض التعديلات ، مما جعل الاتصال بينهما مستمرا • كما كانت الشروط الماليـــة والأدبية مغرية بالنسبة للمؤلف الموسيقى ، وخاصـــة أن خزانة الدولة كانت مفتوحة للصرف على تلك الأوبـرا بلا حـــدود وكان التلحين وحـــده لقــــاء مائة وخمسين ألف فرنك ، على أن يكون لفردى حق استغلال الأوبرا فى جميع اقطار العالم ، فيما عدا مصر •

ولما كان فردى مقتنعا بتلحين النص ، فقد عهـد به الى الشـــاعر والموسيقى الايطالى أنطونيو غيزلانزوني لترجمته شعرا فى اللغة الايطالية ، مقابل مكافأة مجزية • وفى الفترة التى استغرقتها الصياغة الشعرية ، كان فردى دائم الاتصـــال بمارييت بك ، يستوضـــحه بعض الحقائق التاريخية المتعلقة بطبيعة الحياة المصرية القديمـــة ، وديانتها ، وعلاقة الحبشـــة بالعـــالم القـديم وخاصة مصر ، وما اذا كانت هناك كاهنات كن يشتركن مع الكهنة في أداء الطقوس الدينيـــة بالمعابد المصرية ، وغير ذلك من معلومات تساعد على ظهور ألحان الأوبرا واستعراضاتها فى سمت لائق وصحيح • واحتل النص بموضوعه ، وأجوائه الشرقيـــة القديمة ، اهتمام فردى ، فانصرف عن كل أعماله الموسيقية الأخرى ، وعكف بكل طاقاته الابداعية على تلحينه ، حتى جاء تحفة موسيقية واستعراضية رائعة •

وانتهى فردى من وضع ألحان أوبرا « عايدة » قبـــل عرضــــها على المسرح بنحو عام ، الا أن بعض العوائق حالت دون تقديمها ، عند افتتاح دار الأوبرا الجديدة وقد قيل فى تعليل ذلك ، أن الحرب التى كانت دائرة بين فرنسا وبروسيا ، وحصـــار القوات البروســـية للعاصـــمة الفرنسية ، هى التى عطلت شحن الأزياء والمناظر والملحقات المسرحيـــة التى صنعت فى باريس خصيصا للأوبرا ، وتكلفت بدورها أموالا طائلة • وكان هذا التأخير سببا فى افتتاح دار الأوبرا القاهرية الجديد فى اليوم الأول من نوفمبر عام ١٨٦٩ ، بأوبرا أخرى من أعمال فردى ، هى أوبرا « ريجوليتو » ، المأخوذة قصتها عن مسرحية فيكتور هيجو « الملك يلهو » •

ولما أصبحت أوبرا « عايدة » معدة للعرض على المشاهدين ، اعتذر فردى عن السفر الى القاهرة لقيادة الأوركسترا ، بدعوى الخوف من ركوب البحر ، رغم أنه استعمل البحر فى بعض سفرياته الى بلاد أخرى • الا أنه أشرف بنفسه على اختيار المغنين والمغنيات الذين قاموا بتقديم الأوبرا للمرة

الأولى فى عمرها ، فى اليوم الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١ ٠ ولقد قامت مدام بوتزينى ــ أناســتاسى (ســوبرانو) بدور عايدة ، والينورا جروسى (ميزو سوبرانو) بدور أمنيريس ، وبيترو مونجينى (تنور) بدور رداميس ، واستلر (بريتون) بدور عمونصر ، وباولو ميدينى (باص) بدور رامفيس ٠ وقد تولى قيادة الأوركسترا المايسترو جيوفانى بوتزينى ، كما اشتركت فى الأداء فرق الجيش المصرى للموسيقية، مع ثلاثمائة شخص فى موكب النصر الذى يقدمه الفصل الثانى ٠ ولقد استقبل العرض الأول ــ والعروض التى تلته ــ بحفاوة بالغة من الخديوى، وباعجاب شديد من المشاهدين ٠

أما العرض الثانى لأوبرا « عايدة » ، فقد قدم بعد ذلك فى مسرح سكالا دى ميلانو فى اليوم العاشر من فبراير عام ١٨٧٢ ، وقام فردى نفسه بقيادة الأوركسترا ، وكان يمسك ساعتئذاك ــ كما يروى ــ عصا القيادة الصغيرة المهداة اليه ، وهى مرصعة بالأحجار الثمينة ٠ وكان يبدو فى أحد طرفيها اسم عايدة مخفورا على شكل نجمة مصنوعة من الماس ، بينما نقش على طرفها الآخر اسم فردى مزينا بأحجار نفيسة ٠ ثم عرضت الأوبرا على الجمهور الأمريكى بأكاديمية الموسيقى فى نيويورك فى نوفمبر عام ١٨٧٣ ٠ كما شــاهدها الجمهــور الفرنسى فى باريس فى أبريل عــام ١٨٧٦ ، أما الجمهــور الانجليزى فقد عرضت عليــه فى كوفنت جاردن بلندن ، فى يونيه عام ١٨٧٦ ٠

وأخذت أوبرا « عايدة » مسيرتها الناجحة بعد ذلك ، الى غالبية دور الأوبرا الشهيرة فى العالم ، ومثلت ــ منذ ذاك الحين وحتى الآن ــ مئات المرات ، وكان يستقبلها ــ كل مرة ــ عشاق الأجناس الموسيقية الرفيعة بحماس وترحيب شديدين كما عرضت ــ فى دار الأوبــرا المصرية قبل حرقها ــ عشرات المرات ، بل كانت جزءا أساسيا فى ريبرتوار الدار ، ومواسمها السنوية ٠ وكان آخر عرض لها فى ربيع عام ١٩٧١ ، وقاد الأوركسترا ليلذاك كارلو فرانش ٠ ثم غابت أوبرا « عايدة » طويلا عن القاهرة ، حتى عرضت بمدينة الأقصر فى الفترة بين يومى ٢ و ١٢ من مايو ١٩٨٧ ، ولقيت ــ كالعادة ــ نجاحا ساحقا ٠ فقد وفد لمشاهدتها الكثيرون من عشاق الأوبرا العالميين ، مع قلة ــ كالعادة ــ من المصريين ، الذين لم تفهم غالبيتهم شيئا مما يقال ، لأن « عايدة » الايطالية غريبة تماما على أذواقهم التىتشبعت برطوبة « السح الدح امبو » ٠٠ وما أشــبه الليلة بالبارحة !!

وهناك سؤال ملحاح يلح فى التردد :

ترى أين نحن المصريين من هذه الأوبرا التى أنفق الخديوى اسماعيل على انتاجها ما يربو على المليون فرنك ؟؟

الحقيقة أن أوبرا « عايدة » لايمكن أن توصف بالمصرية ، لأننا أنفقنا عليها ، أو لأن أحداثها تجرى على أرض مصر القديمة ، والا نسبنا كل عمل أدبى أو فني ـ أصله مستمد من الأساطير أو التاريخ ـ الى البلد الذى تنتمى اليه مادة الأسطورة أو التاريخ · ولكن مما لا شك فيه ، اننا خسرنا ماديا ـ فى عصر الاستدانة الأول ـ كى تكسب فنون الأداء المسرحي فى العالم الغربى وعشاقها عملا شامخا · فما هى وضعت أساسا نصيا أو موسيقيا لأوبرا مصرية ، ولا هى ساعدت على انماء وتربية قاعدة عريضة من متذوقى الفن الموسيقى فى أعلى درجات تعبيره · وانما كان يحتكر مشاهدتها عند عرض الفرق الايطالية الزائرة لها على مسرح دار الأوبرا السابقة بضع عشرات من المصريين المثقفين ، مع بضعة أخرى من الأجانب المقيمين فى مصر · بينما كان يستهلك العرض من الخزانة المصرية بضعة ألوف من الجنيهات والعملات الأجنبية · لا اعتراض اطلاقا على بذل المال المصرى فى سبيل انتاج الفن العالمى الرفيع ، ولا على أن يغنم الأدب الفرنسى والأدب الايطالى نصا أوبراليا ، ولا على أن يدخل الفرنسيان المجتهدان فرانسوا أوجوسن مارييت باشا ، وكامى دى لوكل ، سجلات التاريخ الفني ، ولا على أن يضيف فردى الايطالى عملا عبقريا الى أعماله الخالدة ، ولا على أن يستمتع الغربيون بعمل غنائى استعراضى ضخم · فالمال زائل ، والفن خالدا « وما تعوزه الأوبرا ، يحرم على البيت » ولكن الاعتراض يكمن فى مضمون سـؤالنا والاجابة عليه : هل نص أوبرا « عايدة » القولى، ـ أو بالأحرى المسرحية الشعرية الملحنة ـ يمجد البطولة المصرية الفرعونية ـ كما يتوهم الكثيرون ـ أم أنه يمجد البطلة الحبشية عايدة على حساب القائد المصرى المتهافت رداميس ؟؟

ان فردى كان ولابد وأن ينشأ وهو مهتم ـ على نحو ما ـ بقضايا بلاده السياسية . ففى العام الذى ولد فيه ، انهزم جيش نابليون فى معركة ليبزج بعد أن أنهكته الجيوش البروسية ، والنمساوية ، والروسية ، وبعد أن بشمت أرض أوربا من دماء الضحايا · ولما اجتاحت القوات النمساوية قرية لورنكول الايطالية ـ التى ولد بها فردى ـ أخذت تحصد كل من تصادفه دون تمييز · ولم ينج فردى الطفل ، الا باحتمائه فى حضن أمه ، وهما مختبئان فى برج الأجراس بكنيسة القرية · ولهذا ، نشأ فردى ونفسه مفعمة بكراهية شديدة للنمسا التى كانت تحتل أجزاء من ايطاليا · ولم يكن غريبا أن يشترك فردى ـ وهو فى الخامسة والثلاثين

من عمره – فى تحرير منشور ، وتوقيعه مع عدد من السياسيين الايطاليين المقيمين فى العاصمة الفرنسية ، يهيبون فيه بتدخل السلطات الفرنسية ، ومساعدة الايطاليين فى نضالهم ضد الغزاة . ترى هل كان هذا الفردى يرضى بتلحين أوبرا عايدة ، لو كانت عايدة بطلة من النمسا ، ورداميس بطلا من ايطاليا ؟؟ هذا ما تطمح هذه الدراسة أن تجيب عليه .

● المقدمة النظرية ●

نود – بادىء ذى بدء – أن نسلم بحكم لانختلف عليه بالنسبة لقيمة أوبرا « عايدة » من الناحية الفنية ، حتى لاتتآكل – من الغضب – أعصاب المتحمسين دون رؤية موضوعية هادئة . وهو أن أوبرا « عايدة » عمل درامى موسيقى من الطراز الشامخ ، يفخر به التاريخ الثقافى العالمى. ويعود هذا الشموخ الى تفوق العنصرين الأساسيين فى التكوين : الموسيقا، والنص اللغـــوى Libretto ، القادر على حمل العناصر البنائية الفنية الأخـــرى .

كما نود أن نقرر شيئا آخر – مؤقتـا هذه المرة – وهو أن فن الأوبرا – بوجه عام – جزء من التاريخ الموسيقى ، لا الدرامى ، على أساس أن وظيفة النص اللغوى – تقليديا – مساعدة . وبذا فهو – فى نظر معظم المدارس – غير مطالب بأن تتوافر فيه قيمة أدبية عالية ، مادامت القيمة الجوهرية المستهدفة فى العمل الأوبرالى ، هى الموسيقا . الا أن بعض المنظرين الموسيقيين – وفى مقدمتهم ريتشارد فاجنر (١٨١٣ – ١٨٨٣) رأوا أن الهيكل اللغوى فى الأوبرا ، يجب ألا يكون مجرد حامل ، أو اطار خارجى لوضع لوحة رائعة ، تعتبر فى ذاتهـا ، هى الغاية القصوى . وانما يجب أن يكون النص الشعرى جزءا أساسيا فى تكوين هذه اللوحة ، كعمل متكامل . وانصرف فاجنر عن الاتجاه الواقعى الذى كان معاصرا له ، الى رؤية فنية ، تستوجب على المؤلف الدرامى أن يكون صانع أسطورة ، لا مجرد مسـجل للأمور المعتـادة والمألوفة . ومن ثم ، كان على الدراما الأوبرالية – بالنسبة له ، أن تهتم بالعالم المثـالى ، وأن « تنغمس فى ينبوع الموسيقا السـحرى » ، كى تجمع بين عظمة شكسـبير ، وعظمة بيتهوفن . كما رأى أن الموسيقا – من خلال اللحن والايقاع – يجب أن تتحكم فى العرض المسرحى ككل ، وألا يترك تفسير النصوص الدرامية المنطوقة عرضة لنزعات الممثلين الشخصية . وعلى هذا ، كانت الدراما الموسيقية المثاليـة عنـده ، هى التى تجمع كل الفنـون فى مصطلح Gesamtkunstwerk ، على أن تلتحم جميع الأجزاء فى

شكل سيمفونى • ومن هذا ، نخلص الى القول بأنه يتعين على النص الشعرى فى الأوبرا ، أن يكون على مستوى النص الدرامى فى المجال الأدبى ، من حيث الشكل والمضمون : وتلك المزاوجة المرجوة ، بين نص أدبى رفيع ، وتأليف موسيقى رفيع ، تستبعد النظرة القديمة الى النص اللغوى فى الأوبرا ، والتى تعتبره مجرد قيمة ثانوية ، تتنازل عن كل حقوقها فى الأهمية والشموخ الأدبى ، لصالح الموسيقا وحدها •

لذا ، جاءت أوبرا « عايدة » عملا فنيا متكاملا ، تتناسب فيه العناصر السمعية والبصرية على نحو متساوق • وهذا التمازج النسبى الصحيح بين الشعر ، والمواقف الدرامية ، والموسيقا ، والفنون التشكيلية ، والرقص التعبيرى ، والايماء ، يعد تتويجا بارزا لمرحلة فردى الثانية ، فى رحلة ابداعه الفنية • ولم تكن بهذا ، أعظم أعمـــاله طموحا حتى ذلك الحين فحسب ، وانما كانت أيضـــا ــ أعظم محاولاته الناجحة فى مزج الدراما بالموسيقا •

ومن هذا المنطلق النظرى ، لن يكون من الظلم ، أن يتناول الناقد الأدبى ، نصا شعريا أوبراليا لفحصه ، ومعاملته معاملة النص المسرحى ، من حيث تحليل الحبكة ، والشخصيات ، والفكر ، واللغة ، وما يتفرع عن ذلك من عناصر أخرى • ولكن ، لانود ــ رغم هذه الشرعية النقدية ــ أن نعزل نص أوبرا « عايدة » كعمـــل درامى شعرى مستقل ، لمناقشته ، وتشريح مكوناته ، وانما نهدف ــ هنا ــ الى قصر الاجابة على السؤال الذى أثرناه ، وذلك بالحديث عن القيمة الرئيسية ، أو الفكرة المركزية التى تتمحور حولها الأحداث ، وتتجسد الشخصيات ، وتصدر اللغة والفكر ، من خلال عرض الحبكة • وهذا الحديث عن الثيمة ــ كما نحب أن نؤكد ــ لن يكون من منظور عالمى موضوعى ، وانما من منظور مصرى قومى بحت ، يهمه علاقة النص بنا ــ كمصريين ــ دون العالمين طرا •

● التحليل ●

تتألف مسرحية « عايدة » ــ أى النص الأوبرالى ــ من أربعة فصول ، تتوزع فى سبعة مشاهد • وتدور أحداث الفصل الأول فى احـد أبهاء القصر الفرعونى ، بالعاصمة ممفيس فى شـــمال مصر • ويفتتح المشهد الأول بحوار يجرى بين رامفيس كبير الكهنة ، ورداميس أحـــد ضباط الجيش المصرى الشبان • ونعرف من المحاورة ، أن الجنود الأحباش قد اصطفوا على شاطىء النيل بأسلحتهم ، ومعداتهم الحربية ، استعدادا لغزو البلاد ، وتدميرها ، والقضاء على أهلها • ولقـــد اقترحت الالهـة

ايزيس ــ على كبير الكهنة ــ أن ينصب رداميس قائدا أعلى للجيش ، لمحاربة الغزاة وطردهم • وبعد أن ينصرف كبير الكهنــة يعبر رداميس لنفسه ، عن اعتزازه وسعادته بقيادة الجيش ، كما يصرح بحبه الجامح للأميرة عايدة ابنة عمونصر ، ملك الحبشة الغازى • كانت عايدة قد وقعت ــ أثناء احدى المعارك الحربية السابقة ــ أسيرة في أيدى المصريين • ولأنها من أسرة ملكية ، وتحظى بجمال وجاذبية ، فقد اختارتها الأميرة أمنيريس ابنة ملك مصر ، وصيفة لها ، بل ضيفة عليها •

وتدخل أمنيريس على رداميس المنفرد بنفسه ، كى تبثه أشــواق حبها • ولكن ازاء موقفه المتحفظ ، تدرك بغريزتها الأنثوية ، أنه على علاقة بفتاة أخرى تبادله الحب • ويشعق رداميس على غرام الأميرة اللاهب ، وعلى غيرتها ووساوسها المقلقة • ولما تدخل عليهما عايدة ، تلاحظ الأميرة المصرية اضطراب كل من رداميس وعايدة • وتحاول الأميرة الايقاع بعايدة لمعرفة سبب مظاهر الهموم البادية عليها ، الا أن عايدة تعزوها ــ صراحة وبلا مواربة ــ الى خوفها على جيش وطنها من القتل والهلاك • وبهذا تبوح عايدة ــ لأول مرة ودون خوف ــ بولائها لوطنهــا • كما تستنتج الأميرة أمنيريس ــ من تواجــه العاشقين ــ أن عايدة ، هى منافســتها فى حب رداميس ، فتشتعل بداخلها ، نيران الحقد والغيرة •

ويظهر ملك مصر ، وفى معيته الكهنة ، والوزراء ، وقواد الجيش ، والحرس • ويقوم رسول قادم من الحدود ، بابلاغهم بأن الأعداء الهمج من الأحباش ، يحرقون الأرض والزرع ، ويبثون الرعب فى قلوب الشعب، ويزحفون الآن نحو طيبة ــ المدينــة الجنوبيــة ــ وعلى رأســهم مليكهم عمونصر • فيسخط الحاضرون ، وينادون بالانتقام من المغيرين المخربين • ويطلب الملك من رداميس ــ المنقذ المأمول ، الذى رشحته الآلهة ــ أن يسرع بجنوده البواسل الى ساحة القتال كى يهزم الأحبــاش ، ويعود سالما منتصرا • ولكى تدارى عايدة عاطفتها القومية ، تهتف مع الهاتفين : « عد الينا ظافرا » • وبعد أن يخرج رداميس الى الحرب ، وفى عقبه الملك وحاشيته ، تنفرد عايدة بنفسها ، وتلومها على أنها تورطت فى الهتاف مع الآخرين ، لأنه ينطوى ضمنا على عداء للحبشة • وتبتهل الى الآلهة ، كى تخفف من حدة الصراع الذى يجيش بداخلها ، ويتمثل فى أملها بأن ينتصر وطنها ، ورغبتها فى أن يعود رداميس سالما من الحرب •

ويختتم هذا الفصل بمشهد فى المعبد ، وقد راح رداميس يتسلم الأســلحة المبــاركة ، بينما أخذ رامفيس كبير الكهنة يصلى مع جوقة

الكاهنات للاله الأعظم بتاح ، كي يحمى الوطن ، وينصر جنوده المخلصين، ويلحق بالأعداء الخزى والهلاك ٠

ويستهل الفصل الثانى أحداثه ، بمنظر يمثل قاعة فى جناح الأميرة أمنيريس ، وهى تحتفل سعيدة — مع الجوارى والراقصات — بانتصار راداميس البطل الشجاع ، الذى أوقع بالأحباش هزيمة منكرة ٠ وبعد انصراف الراقصات ، تدخل عليها عايدة وقد أصابها الشحوب والانكسار ٠ ولما تسألها الأميرة أمنيريس — شامتة — عن سبب تعاستها ، تجيبها عايدة بأنه يرجع الى احساسها بالغربة ، وجهلها بأخبار والدها وأهلها ٠ وتخادعها أمنيريس كى تحملها على الاعتراف بغرامها ، فتدعى لها — كذبا — بأن راداميس قد مات فى الحرب ٠ فترتجف عايدة من شدة الحزن ، وتنعى قدرها الظالم ٠ ثم تضطر الى افشاء حبها لراداميس ، فتستشيط أمنيريس غضبا ، وغيرة ، وحقدا ، وتهدد غريمتها بالاذلال ٠

ويعرض المنظر الثانى — من نفس الفصل — مدخل مدينة طيبة ، ومعبد آمون ، وعرش الملك الأرجوانى ، وجموع الشعب وهى تحتفل بالنصر ، مع الملك ، ورجال الدين ، والوزراء ، وقواد الجيش ؛ والجوارى ، والأسيرات الراقصات ٠ ويستهل موكب النصر مسيرته بفرق من الجيش ، تحفها أغاريد الموسيقا ، وتتبعها العربات الحربية ، وهى محملة بالأسرى الأحباش ، وبالأسلاب والغنائم ، من تحف نفيسة ، وأوان ذهبية ٠ ثم تظهر الراقصات حاملات الكنوز الثمينة التى استولى عليها الجنود المصريون الشجعان من الأحباش المهزومين ٠ وأخيرا ، تدخل عربة البطل راداميس محمولة على أعناق اثنى عشر ضابطا ٠ وبعد أن يتلقى راداميس تحية الملك ، وتبريكاته الطيبة ، يظهر الأسير المهزوم عمونصر ملك الحبشة ، ويليه الأسرى من جنوده ٠ ولما تقع أنظار عايدة عليه . تصيح هلعة باسمه ، وتركع تحت قدميه ٠ وينبرى ملك الحبشة يباهى ملك مصر بشجاعته ، وبطولته ، وقدرته الحربية ، ويهدده بالثأر ٠ وتضرع عايدة الى ملك مصر — ومعها الأسرى وبعض المصريين — أن يعفو عن المعتدين المهزومين ٠ ومجاملة لعايدة ، يتدخل راداميس — المحب الولهان — متوسلا ، وطالبا — هو الآخر — الافراج عن جميع الأسرى التعساء ٠ ورغم اعتراض أمنيريس ، والكهنة ، وقسم من الشعب على ذلك — خوفا من معاودة الأحباش الهجوم على مصر — فان الملك الصالح الضعيف ينزل على طلب راداميس ومؤيديه ، ويوافق على أن يعيش عمونصر مع ابنته عايدة — معززين مكرمين — فى القصر الملكى ٠

كما يعلن الملك ــ وهو فى نشوة النصر ــ منح ابنته أمنيريس زوجة لرداميس ، مكافأة له ، وتقديرا لبطولته وبلائه فى الحرب ، على أن يتولى عرش مصر بعد ذلك • وفى الوقت الذى يفضل رداميس فى سريرته حب عايدة على حب أمنيريس والعرش ، وتأسف عايدة لهزيمة قومها ، وتفرح أمنيريس بوعد الزواج من حبيب قلبها ، يروح عمونصر ــ متحمسا ــ يخاطب ابنته ، بوجوب الثأر من مصر •

وتنفرج ستارة الفصل الثالث عن منظر فى غاية الرقة والشاعريه ، حيث ضفاف النيل ، والنخيل ، والمعابد ، والليل الساحر ، والقمر الساطع ، وبعد أن تصلى الأميرة أمنيريس للآلهة ــ فى حضرة راميس ــ مع جوقة من الشابات المقنعات ، ينصرف الجميع داخل المعبد • وتظهر عايدة وحدها مقنعة ، وتتقدم فى حذر وكأنها على ميعاد سرى ، وتخاطب نفسها ، مودعة النيل ، والسماء ، والأهل ، بعد أن ظلمها اله الحب • ويفاجئها ــ دون توقع ــ والدها عمونصر الذى كان مختبأ • ويتحدث الأب مع ابنته عن الحب ، والوطن ، والهزيمة ، ثم يحثها على اغراء رداميس ، كى تعرف منه الطريق الآمن الذى سيسلكه الجيش المصرى فى هجومه على الجيش الحبشى الذى فى طريقه الآن الى مصر • ولكنها تتردد خائفة ، فيشجعها باسم الوطنية ، وعويل النساء الثكالى ، والأطفال اليتامى من بنى قومها • ولما ترفض مطلبه ، يتبرأ منها ، ولكنها سرعان ما ترضخ ، وترضى بأن تضحى بكل شىء من أجل وطنها الحبشة • وهنا يتوارى عمونصر خلف أشجار النخيل ، ليدخل رداميس للقاء حبيبته عايدة ، قبل أن يرحل الى الحرب ، ومقاتلة الجيش الحبشى الذى جاء محتشدا هذه المرة ، لاكتساح مصر ، والانتقام منها • وتقترح عليه عايدة بأن يهربا سويا الى الحبشة ، حيث يمكنهما هناك ، أن ينعما بنشوة الحب ودفئه • فينبهج رداميس ، وينسى مهمته العسكرية الخطيرة ، ويوافق على الهرب مع عايدة الى بلادها ، مضحيا بشرفه ، وضميره الوطنى ، غير عابىء بمصر التى على وشك أن تسقط مع مليكها وأهليها تحت سنابك الجيوش الحبشية الغازية • وقبل أن يرحل هاربا معها ، تسأله عن الطريق الآمن الذى يمكن أن يسلكاه ، فيفشى لها سره العسكرى الخطير ، بأن مضيق نابتا ، هو الطريق الوحيد الآمن ، الذى اتفق عليه مع قواد الجيش المصرى ، لصد هجوم الأحباش صباح غد • ويفاجئهما بظهوره عمونصر ، مهللا فرحا بمعرفة الطريق الذى يمكن تبليغ اسمه الى جيشه ، كى يسلكه فى غزوه المرتقب لمصر • ويشعر رداميس بالخجل والعار لخيانته وطنه ، ولكنه لا يكاد يهم بالفرار مع عايدة وعمونصر الذى مناه بعرش الحبشة والفوز بقلب حبيبته ، حتى

تدخل الأميرة أمنيريس وفى صحبتها رامفيس ، والكهنة ، والحراس ، كى يقبضوا على المتآمرين • وبينما ينجح عمونصر وعايدة فى الهرب ، ومعهما السر ، يساق ردراميس الى السجن ، تمهيدا لمحاكمته •

وفى الفصل الرابع — ذى المنظرين المركبين — نرى الأميرة أمنيريس — فى المنظر الأعلى — تنتظر موجوعة القلب ، خارج السجن • وتعرفنا بأن عايدة لاتزال مختفية ، بينما ردراميس فى طريقه للمثول فى ساحة القضاء للحكم عليه بالاعدام ، جزاء خيانته وطنه • ورغم الجريمة البشعة ، التى ارتكبها ردراميس ، فان أمنيريس لا تزال تعشقه • ولما يمثل ردراميس أمامها ، وهو يرسف فى الأصفاد ، والحراس يحيطون به ، تطلب منه — ضارعة — أن يجد فى الدفاع عن نفسه ، حتى يمكنها التوسط لدى المسؤولين ، للافراج عنه ، والزواج منه • الا أنه يرفض أمنيتها فى عزم ، ويؤكد لها أن حب عايدة فوق كل شىء • ويرتاح سعيدا ، عندما يعلم — من أمنيريس — أن عايدة لاتزال هاربة وعلى قيد الحياة ، ولكن والدها قتل عند محاولته الهرب • وتحاول أمنيريس — مرة أخرى — ملاينة ردراميس واكتساب مودته ، وحمله على التكفير عن خطيئته ، الا أنه يصر على أن يموت وهو على حب عايدة ، ولا أن يعيش ملكا على مصر ، ومتزوجا من أميرتها الجميلة • وازاء هذا الموقف الصلب العنيد ، تضيع كل توسلات أمنيريس هباء ، وتضطر — آسفة يائسة — الى التسليم بالواقع المر : « لامفر له من أن يموت •• ولا حول ولا قوة لى فى انقاذه ، بسبب اصراره على العناد » • ويساق ردراميس الى قبو أرضى ، يمثل جدثه الذى سيقبر فيه حيا •

ويصور المنظر الثانى السفلى ، المقبرة الأرضية • وهناك على حافتها العليا كاهنان مصريان يمسكان بحجر ضخم ، كى يغطيا به فتحة المقبرة ، التى راح ردراميس فيها ينعى قدره القاسى ، ويناجى حبه اللاعج ، وافتقاده عايدة • ويتطور الموقف العاطفى الى حد يتجاوز الرومنسية المأساوية المقبولة ، الى قلب الوهم المتطرف الساذج • ان ردراميس المتوجع الشاكى يكتشف أن عايدة قد سبقته الى مقبرته ، كى تدفن معه حية • ويتناجى الحبيبان — وهما فى قبضة الموت — بأغنيات الهيام ، وترحيب السموات بروحيهما فى عالم الخلود ، حيث الصفح ، والجنان ، والراحة الأبدية • وفى الوقت الذى يحتضر فيه العاشقان ، تتجه الأميرة أمنيريس الى قبر حبيبها ردراميس — دون أن تعلم بوجود غريمتها عايدة بين أحضانه — وتروح تصلى — راكعة فى ضراعة طالبة من الالهة ايزيس ، أن تمنح روحه ، الغفران ، والأمان ، والسلام •

● التعليق ●

هذا هو ملخص الحبكة فى المسرحية الشعرية التى بنيت عليها أوبرا « عايدة » · ويهمنا هنا ـ كما سبق أن أشرنا ـ القاء الضوء على فكرتها المحورية ، التى تسعى الى تصوير صراع بين الوطنية والحب ، ينتصر فيه الحب ·

والصراع ـ بوجه عام ـ هو عنصر التنازع فى الفعـل الدرامى ، وينتج عن تفاعل بين قوى متعارضة · وهناك ـ بلا شك ـ فى التاريخ الدرامى العالمى ، عشرات المسرحيات التى تصور صراعات ناشـــبة بين عاطفة الحب الشخصية ، والعاطفة العامة التى تتعلق بمصلحة وطنية · ويتجسد هذا الصراع بمسرحية « عايدة » ، فى قطبيه الرئيسيين رداميس وعايدة من جهة ، ومن جهة أخــرى فى القوى الحائلة دون تحقيق زواجهما ، والتى تتمثل فى الأميرة أمنيريس ، والظروف القومية العامة المناوئة لهذا الزواج · والى جانب هذا الصراع الخارجى ، هناك صراع آخر يتردد داخل عايدة بالذات دون رداميس · فبينما تعانى هى من تجاذب عاملين متضادين ، هما غرامها برداميس ، واحساسها بالواجب نحو وطنها الحبشة ، فان رداميس لايعانى من مثل هذا الصراع · فهو انسان متصالح تماما مع نفسه ، مادام قد حدد هدفه · فقد نسى واجباته الوطنية المقدسة ، وأصبحت عواطفه ـ التى تقوده ـ محصورة فى حبه لعايدة · ان سخونة احساســه بالمسؤوليـــة الوطنية ـ والمتوافرة فى عايدة ـ قد ابتردت فيه ، وضمرت حتى التلاشى ، وأصبح همه الأول والأخير هو الحصول على عايدة ، ولذا ، كان صراعه خارجيا ، على نحو أســـاسى ·

وامتدادا لما تقدم ، نلاحظ أن الفصلين الأولين من المسرحيـــة ، مكرسان لتصوير بطولة رداميس ، الضــابط الشبـــاب المغوار ، الذى رشحته الآلهة قائدا عاما للجيش المصرى ، كى يحارب الأحباش المغيرين ، ويكفى البلاد شر بطشهم وافسادهم · ولقد قام بواجبه على خير وجه ، دون أن ينبهه وازع خارجى أو داخلى الى تناقض هذا الواجب مع وجود عايدة الحبشية فى حياته ، والا قد تخاذل وتراجـع · أما الفصـــلان الأخيران ـ للأسف ـ فقد جعـلا من هذا البطـل ألعوبة من الورق فى مهب عاطفة هشة ، أوقعته فى مستنقع الخيانة المزرية · وكلما امتدت اليه يد الانقاذ ـ باسم الوطنية ـ رفض وأصر على البقاء فيه ، الى أن مات فى قاعه ·

أما عايدة فقد سيطرت على المسرحية من أولها الى آخرها بعاطفتها الوطنية ، التي أخذت تنازعها غرامها ، حتى تغلبت تماما على عاطفتها الخاصة · لقد أدت رسالتها ، بعد أن تجاوزت حبها الجسدى لرداميس ، الى حب خالد ، هو حبها لوطنها الذى عملت على نصره ، وماتت بارادتها هى ، بعد أن تحقق ما أرادت له · انها منذ البداية ومنذ علمها بأعلان الحرب . وهى على وعى برسالتها القوميـة ، ولذلك كانت تحتج جهرا وعلانية ضد من يعادى قومها · ولما ظهر والدها على مسرح الأحداث ، كان بمثابة النبى المنتظر الذى أذكى وطنيتها ، وأعانها بتعاليمه وتحريضه على دفع حبيبها الى التخلى عن وطنه ·

واذا كانت عايدة قد سبقت حبيبها رداميس الى مقبرته ، بعد أن دمرت ماضيه ومستقبله ، فانما هى تغطيه رومنسية مفتعلة ، لجأ اليها المؤلف الفرنسى كى تـكون النهـاية روميوجوليتية ، وأكثر عاطفية وميلودرامية ، واثارة للتعاطف كشهيدة للحب والواجب · والحقيقة أن لجوءها هذا ــ كما يمكن أن تستشف من الأحـداث ــ لم يكن بدافع الغرام المحبط ، وانما بدافع اليأس من التعايش فى مصر ، أو من الهرب الى الحبشة · لقد قتل أبوها ، وأصبحت محاصرة من الحراس المصريين الذين يتعقبون آثارها للقضاء عليها · ولذا ، لم تجد مفرا الا أن تنتحر بيدها · ولم تكن الأميرة أمنيريس تدرى ــ وهى تنعى موت حبيبها ــ أن غريمتها الحبشية تنام فى أحضانه ، والا استنزلت عليهما اللعنات ، وأشعلت نيران الانتقام فى المقبرة ·

واذا كان مؤلفو الدراما يميلون ــ أحيـانا ــ الى تسمية بعض مسرحياتهم باسم البطل أو البطلة ــ مثل : ميديا ــ أوديب ــ اليكترا ــ مكبث ــ هاملت ــ بيرجنت ــ هيداجابلر ــ جوليا ــ الســت هدى ــ شجرة الدر ــ العباسة ــ الزير سالم الخ · فان مؤلف مسرحية « عايدة » قد أطلق عليها اسم بطلته ، لأنها هى فعلا الشخصية التى عانت صراعا داخليا وخارجيا ، وداست على قلبها فى سبيل وطنها ، وماتت بارادتها هى ميتة مأسوية · لقد أحبت رداميس الى أقصى طرف الوله والعشق ، ولكنها استطاعت أن تتراجع عن هذا الطرف ، عندما تنبهت الى مغناطيسية طرف آخر أجدى وأشرف وأخلد · ومن ثم ، ضـحت بحبها على مذبح وطنيتها ، واستحوذت ــ بهذا ــ على مشاعر الاعجاب فينا ، دون عاشقها المتيم الذى أكله الخور ·

ولم يطلق اسم رداميس على المسرحية ، لا لأن حواره أقل من حوار عايدة فحسب ، وانما لأن دوره البطولى سلبى · ففى اللحظة التى تنعقد

عليه آمال شعبه كمحارب قادر على دفع غائلة المعتدى الأجنبى ، يتخلى عن دوره الايجابى ، ويزمع الهرب بحبه الى بلاد الأعداء ، بل ويفشى السر العسكرى الخطير ، الذى تمكن به هؤلاء الأعداء من الهجوم على مصر . وعندما تحضه الأميرة أمنيريس فى اخلاص على أن يطلب العفو من الملك والكهنة عن جريمته الشنعاء . ويتزوج منها ، ويحكم مصر ، يرفض كل ذلك ويؤثر أن يموت بيد غيره ، لا بيده كما فعلت عايدة . انه يقوم بهذا ، فى سبيل فتاة أجنبية أحبها ، ويدرك تماما أنها أكثر منه ولاء لوطنها ، وأنها غررت به ، وخدعته ، وحملته على خيانة وطنه . ولو كانت عايدة طلبت منه منذ البداية - فى الفصل الأول - أن يرفض قيادة الجيش المصرى ، وألا يبالى بترشيح الآلهة له ، وألا يكترث بالخطر الذى يحدق بوطنه ومواطنيه ، لاستجاب على الفور لها ، وتقاعس عن الواجب ، فى سبيل أن ترضى ، وينتصر الأحباش . ولكن عايدة لم تكن قد اكتشفت هذا الحد من الضعف المزرى فى شخصيته ، وانما أبوها المحنك هو الذى نبهها الى ذلك ، وشجعها عليه . واذا كانت عايدة الحبشية تستحق الاعجاب بموقفها البطولى ، فان رداميس يثير فينا - نحن المصريين بصفة خاصة - الاحساس بالزراية والازدراء لخيانته ، والرثاء لاستكانته وميتته الرومنسية .

واذا ما راجعنا النص المسرحى لأوبرا « عايدة » سهل التدليل على وطنية عايدة الحبشية ، وخيانة رداميس المصرى . فعندما تعلم أن الحرب على وشك النشوب بين الجيش المصرى المدافع عن أرضه ، وجيش وطنها الزاحف من الجنوب للغزو ، لاتملك الا أن تتحيز : « لا أستطيع أن أتخيل هول الموقف والسيوف تطيح برؤوس أبناء وطنى وعشيرتى » (ص ١٤) . وعندما تحس بشبوب لوعة الحب ، تطفئها بالتفكير فى وطنها : « لا . لا . ليس الحب كل شيء ، الوطن أسمى وأرفع من هاته الأمنية » (ص ١٥) . ولما يحتدم الصراع بين العاطفة الشخصية والواجب الوطنى ، تعبر عن حيرتها المتأرجحة : « تدمع عيناى على رداميس . لا أعرف هل أبكى عليه ، أم أبكى على وطنى ؟؟ ما العمل ؟؟ وماذا أفعل وأنا أهواه من قلبى ، وقد أصبح منذ الساعة عدوا لوطنى ؟؟ » (ص ١٧) . وعند توديع رداميس وهو ذاهب لقتال الجيش الحبشى ، تند منها عبارة : « عد منتصرا » . ولكن سرعان ما تندم على البوح بتلك العبارة التى اغتصبتها ، والتى تعنى - ضمنيا - نصر مصر وهزيمة الحبشة . ومن ثم ، تروح وحدها وهى حائرة ، تعذب نفسها وتلومها على العبارة الآثمة :

« لا ٠ لا ٠ لا أتصور كيف فاهت شفتاى بهــذه العبارة الخائنــة لوطني !! وكيف دعوت لرداميس بالنصر والفوز على أبى الذى يحارب لانتشالى من هذا الأسر ؟؟ وهل حقا سأرى يد رداميس ملطخة بدماء أهلى وعشيرتى ؟؟ ٠٠ يا للسماء انى ضعيفة ، وليس لدى القوة على ملاقاة شعبنا مكسور الجناح ، ذليل الخاطر أمام شعب فرعون ٠٠ سامحنى يا الهى ، فقد نطق لسانى عفوا بهذه العبارة الخائنة ٠٠ ان رداميس عدو وطنى اللدود ٠٠ ولكن قلبى يحبه ٠٠ » (ص ١٨ ــ ١٩) ٠

انها تدرك عن وعى ، بأن سعادتها الحقيقية ، تتحقق بوجودها فى وطنها : « لا أعتقد بأنى سأحظى بالسعادة فى يوم ما ، ان بعد الوطن يؤلمنى ويحز فى قلبى » (ص ٢٣) ٠ وحين ترى عايدة أباها أسيرا ، تتناسى هيبة ملك مصر ، وتلقنه درسا فى الوطنية : « أيها الملك ، ان شعبنا لايخذله خاذل ، وقد كتب القدر لنا بالهزيمة فى هذه المعركة ٠٠ وهاهو ملك الحبشة قد وقع أسـيرا ، فرحمة به ٠٠ فان عزة الوطن والدفاع عنه واجب مقدس ٠٠ فمد يدك العطوفة ، وساعدنا فى محنتنا ، فاذا ابتسم الدهر لك اليوم ، فلربما يكشر لك عن أنيابه فى الغد » ٠ (ص ٢٩) ٠ وبعد أن يمنيها أبوها بالعودة الى وطنها الحبشة ، تنسى حبها لرداميس وواقعها كله ، وتطير فرحا وهى تغنى : « يافراحتاه يا أبى !! أحقا كما تقول ســأرى من جديد تراب وطنى ، ومسقط رأسى ؟؟ وهل سأمرح فى وادينا اليــانع بالخيرات والثمرات ؟؟ ومتى أركع أمام معابد آلهتنا التى تعذبت شوقا لأجلها » (ص ٣٧) ٠ وتتردد عايدة فى البداية ، حين يحثها أبوها على الايقاع برداميس ومعرفة سر الطريق الحربى ، ولكنها سرعان ما تذعن هاتفة : « سأرضخ لمشيئة الوطن يا أبى ، وسأضحى بكل شىء من أجله » (ص ٤٠) ٠

هل بعد ترديد الفكر والعاطفة فى مواقف عايدة وأقوالها تلك ، نشك ــ لحظة واحدة ــ فى صدق وطنيتها ، وفى كونها شهيدة الوطنية الحبشية ؟؟

ان والدها ــ هو الآخر ــ يبدو ملكا شجاعا جسـورا الى درجـة التبجح ٠ فعندما يواجه ملك مصر المستكين ، يخاطبه فى جرأة ، تدانيه ــ فى ذلك ــ ابنته عايدة ، يقول عمونصر : « هأنذا أقترب منك بعد أن هزمت دفاعا عن شرفى وكيانى ٠ واعلم بأن الخوف ليس من شمائلى ، ولا أهاب الموت ، ولا أخشاه ٠ ولكننى صارعت جيشك صراع الأبطال ، والحظ لم يوافقنى هذه المرة ، فيوم لك ويوم عليك » ٠ (ص ٢٩) ٠ واذا ما قوزنت شخصية عمونصر بشخصية ملك مصر ــ الذى لم يمنحه

المؤلف اسما ، كما لم يمنح شخصياته النكرة ـ فان الأخير منهما يبدو رجلا طيبا الى درجة السذاجة ، والتسامح العبيط ، الذى لا يتفق مع ألاعيب السياسة والملك • وهذا البرود العاطفى الذى يتجلى فى تصرفاته وأقواله القليلة ، يتعارض مع طبيعة خصمه الحبشى ، المتقد حماسا ، وذكاء ، واصرارا على التحرر ، ومعاودة القتال حتى النصر • انه يخاطب عايدة قائلا : « الشجاعة والبسالة يا ابنتى •• فان أرواح أبناء وطنك الشهداء لاتموت أبدا • انها باقية تستشهد بالآلهة من ظلم أعدائنا • وانها ستنتقم للوطن فى القريب العاجل • لا تيأسى يا عايدة فقوس النصر واضح أمامنا • وان جيوشنا الجبارة تستعد بكل قواها لمواجهة العدو داخـل الأسـوار • وسنسترد كل ما اغتصبوه منـا من غنائم ورهائن • الويل لهم • الويل لهم » • (ص ٣٣) •

كما أن عمونصر الثائر ، يلعب دورا أساسيا فى تحريك الأحداث وتوجيه مسارها الى ضدها ، وقادر ـ رغم أنه المغير المعتدى ـ على تبرير موقفه ، واستمالة القلوب اليه : « اسمعى ياعايدة ، لقـد حـان وقت العمل ، ولندبر أمرنا للانتقام •• ان جنس الفراعنة لايؤتمن ، فهو جنس خائن وحشى ، يستحق أن نشن عليه الحروب حتى نذيقه الهزيمة والانكسار » (ص ٣٦) • أما ملك مصر فيبدو شخصية هامشية بالنسبة لكل الشخصيات المصرية التى ظهرت : أمنيريس ، رامفيس ، رداميس • وينتظر دائما أن تحركه الأحداث معها ، ويكفيه خزيا أنه لايقود جيش بلاده ، مثلما يفعل ملك الحبشة •

ان موقف رداميس الوطنى ، يناقض موقف عايدة • واذا كانت هناك عبارات عن تمجيد الوطنية المصرية ، تتناثر فى غضون المسرحية على لسان رداميس ، أو الملك ، أو أمنيريس ، أو الكهنة ، أو الشعب ، فانها لاتشكل التأثير العام الذى يخلفه العمل المسرحى ككل • وانما هى مجرد عبارات باهتة ، تعجز عن أن تطغى على التأثير الذى تحدثه عايدة مع والدها ، ولا على تصرفات رداميس الخيانية واعترافاته الأسيانة المتهافتة ، ولا على حديث الشخصيات المصرية عن خيبتـــه • فحينما تغريه عايدة بالهرب معها الى الحبشة ، والتخلى عن قضية وطنه العظمى ، يتردد أول الأمر ، ولكنـه سرعان ما يستجيب لنـــداء الخيانة : « لن أخيب لك رجاء يا عايدة •• سنهرب سويا يا حبيبتى » (ص ٤٢) • وليست هناك اهانة دنسة تحيق بشرف قائد عسكرى ، مثل تلك الجمل التى تبرهن على غدره وسقوطه فى وحل الذل والمهانة : « ان حبى لك ياعايدة ، يجعلنى أضحى بشرفى ووطنى ، فهيا بنا نهرب قبل طلوع

الفجر ، لكى نتجنب كل خطر يهدد حياتنا » • (ص ٤٣) • ويضيف الى ذلك قوله : « سأظل مخلصا لعايدة حتى الممات ، ولن أحنث بعهد الحب لها » • (ص ٤٧) : أما ثمن خيانته وجريمته الكبرى فيقبضه وعدا شفويا من عمونصر : « ان حبك لابنتى وزواجك منها ، سيجعلك الحاكم والناهى على بلادى الواسعة الأرجاء » (ص ٤٤) وعندما يتحقق رداميس من أنه قد أفشى سر الجيش المصرى الى أعدائه ، يحتج على نفسه بجملة واحدة لايعود لمثلها : « يا للخجل والعار !! أأخون وطنى وبلادى وأسلمها للأعداء ؟؟ » (ص ٤٥) • الا أن العبارة أعجز من أن تقيمه من الوهدة التى تردى فيها ، وأصبح ـ وهذا شىء غريب ـ يتمسك بها حتى آخر رمق فى حياته •

كما لم يتوقف مواطنوه عن نعته بالخيانة ، وبقوا يتوقعون له الاعدام • تقول أمنيريس : « الموت والاعدام جزاء كل خائن يفشى أسرار الوطن • وان رداميس ارتكب جرما يستحق عليه الموت • انه خائن للعرش » • (ص ٤٦) • وفى موضع آخر تخاطبه : « والآن ، أيها الخائن لعرش الوطن •• لقد أفشيت سر الجيش » (ص ٤٧) • ورغم أن رداميس قد تحقق تماما من خيانته ، وأن عايدة تؤثر وطنها عليه ، وأن أمنيريس تهيب به أن يطلب الصفح والعيش فى أرجاء مصر وعلى عرشها ، الا أنه كمريض رومنسى ، لا يرى الكون الا بين أنامل عايدة : « انى أفضل الموت على البقاء بعيدا عن عايدة » (ص ٤٨) • وكلما تمادت أمنيريس المحبة الوفية فى محاولاتها المستميتة لحمله على ايثارها وايثـــار مصر وطنهما على عايدة ، ازداد تمسكا بحبه ، وكأنه لم يكن • قبـــل قائدا عسكريا محنكا ، وانما مجرد محب رقيق حالم حتى المرض • وعندما تستجديه أمنيريس ضارعة بقولها : « هل تعدنى وعدا صادقا ان تهجر عايدة وتظل لى وحدى ؟؟ » ، يجيبها اجابة قاطعة : « أبدا •• يستحيل أن أعاهدك هذا العهد » (ص ٤٩) ولما تراجعه فى ذلك ، لا يملك الا أن يصيح فيها : « لا • لا أبغى شيئا فى الحياة ســـوى حب عايدة » • (ص ٤٩) ، « وأرى الموت جميلا أمام عينى ، وابتسم له ارضاء لعايدة ، ان حبها يلهمنى الشجاعة والايمان » (ص ٥٠) وهنا تيأس أمنيريس من انقاذه من نفسه فتضطر الى وصمة بالعار : « العدالة لاتشفق على مجرم أثيم خان الوطن وأفشى أسراره » (ص ٥٠) •

ولاشك أن رداميس فى نظر العدالة الدينية والدنيوية التى تتمثل فى كبير الكهنة ، خائن ومذنب ، مثله فى ذلك مثل عمونصر وعايدة • ولهذا ، يخاطب رداميس قائلا : « أيها الخائن لعرش الوطن ، لقد بحت

بأسرار الدولة للعدو الغاشم ، فويل لك الآن » و « لماذا تصمت أيها الخائن ؟؟ » و « ان رداميس جلب لنا العار والخزى ، وقد قهرت جيوشنا ، بعد أن كان النصر حليفنا » ، و « الخائن ليس لديه ما يبرر ذنبه » (ص ٥١) و « أيهـا الخائن ، ان جريمتك شـنعاء خذلت الوطن » و « الموت والهلاك للخونة » ، و « ان رداميس خائن وجزاؤه الموت » ، و « لا ٠ لا ٠ فالخائن يجب ازالته من قيد الحياة » ٠ (ص ٥٢) ٠

وهكذا تزدحم المسرحية بأدلة قولية وأخرى فعلية ، تؤكد وطنية عايدة ، وايثارها مصلحة بلادها العليا على عاطفتها الشخصية ، وكذلك بأدلة أخرى تبرهن على أن شخصية رداميس مصابة بأنيميا الرومنسية الحادة ، لايثارة حبه لامرأة أجنبية ، ضللته وحملته على خيانة وطنه ، واخضاعه لأعدائه ٠ وهل هناك ـ بعد هذا ـ ما يثبت أن مسرحيـة « عايدة » تصور بطولة الأحباش وخيانة المصريين ، باسم الاخلاص ـ حتى الموت ـ لفكرة الحب المجردة الفجة ؟؟ هل يرضى المؤلفان الفرنسيان ـ ماريبت ودى لوكل ـ بأن يكون رداميس فرنسيا ، وعايدة ألمانيـة أو انجليزية ؟؟

ان ماريبت بك عندما اختار اسم بطلته Aida ، ثم أطلقه عنوانا على قصته ، ووافقه على ذلك كل من دى لوكل ، وفردى ، وغنزلانزونى ، لم يختره عربيا ، ولم يكن يتوقع أن المصريين سيحولون صوت الاسم الفرنسى الى صوت معرب محدث ، كتأكيد لملكيتهم الوهمية للموضوع ٠ فالاسم ـ بالقطع ـ ليس فرعونيا ، ولا عربيا ، وانما هو من ابتداع واجتهاد المعرب الذى جعل « ايدا » « عايدة » : وأظن أن أصله يرجع الى الفرنسية القديمة ، وكان يعنى « السعيدة » أو «الناجحة » وكانت هناك قديسة فى القرن السابع عشر بفرنسا ، وكانت ـ تعمل رئيسة للراهبات ـ تسمى A da ٠ ومن هنا ، كان للاسـم فى اللغة الانجليزية أكثر من صورة : Ada — Adda — Aida ٠ ولم يكن الأتراك الموجودون فى مصر عند عرض الأوبرا فى القـاهرة ، ينطقون الاسم كما ينطقه المصريون ، وانما كانوا يكتبونه بحروف عربية ، ولكن كما ينطقه الايطاليون ، أو الفرنسيون ، أو الانجليز : « ايده » ٠

ولا شك أن الحقيقة التى تنطوى عليهـا المسرحيـة من الناحية المضمونية تصدمنا لو تمثلنا وقائع مسرحية « عايدة » متلبسة أشخاصا ، وأزمنة ، وأمكنة معاصرة ٠ فلو تصورنا الحرب المصرية الحبشية القديمة، حربا مصرية اسرائيلية تجرى عام ١٩٧٠ ، وجعلنا قائد الجيش المصرى

الذى اسمه الفريق البرديسى ، يقع فى غرام أسيرة اسرائيليــة اسمها راشيل ابنة قائد الجيش الاسرائيلى واسمه راؤول • وبسبب الحب العارم بين المحبين ، يفشى الفريق البرديسى الى حبيبة قلبه سر الجيش المصرى الذى خطط لعبور ممر متلا بسيناء متجها الى الشرق للدفاع عن الحدود المصرية ، ثم قامت راشيل بابلاغ السر الخطير الى راؤول ، فقام على الفــــور ـ والعياذ بالله ـ بغزو مصر من نفس الممر • ثم راح الفريق البرديسى فى سجنه يتمزق من لوعة الحب ، غير مبال بما حل بالبلاد من كوارث • وجاءته راشيل لتموت بين أحضانه • وقبل أن يموت العاشقان راحا يتناجيان ، ويحلمان بنعيم الجنة وظلالهــا الوارفة • ترى هل نصفق ـ نحن المصريين ـ لهذا الموضوع ؟؟

لا أعتقد ، حتى ولو كانت أناشيده من وضع الأنبياء ، وأنغامه من تلحين الملائكة ، وعزيف الجن ، وغناؤه بأصوات الحور العين ••

ان مصر الفرعونيــة ليست مصر أخــرى ، بسبب البعد الزمنى أو الثقافى ، وانما مصر يجب أن تكون هى مصر ، سواء كانت الخلفية التاريخية فرعونية ، أو مسيحية ، أو اسلامية ، أو من العصر الحديث •

اهم مراجع البحث

ـ أحمد المصرى • **جوزيبى فردى** • القاهرة : ١٩٦٠ •

ـ فردى • **عايدة** • ترجمة : د• محمد محمود سامى حافظ • القاهرة ؟ ١٩٥ • (أخذت منه الاستشهادات النصية) •

— Kerman, Joseph. *Opera as Drama.* New York : Vintage. Books, 1959

— Ewen, David, *Encyclopedia of the Opera.* New York : Hill and Wang, 1963.

— Abdoun Saleh. *Genesi Dell'Aida.* Quaderni dell' Instituto de Studi Verdiani, 1971.



عروبة شكسبير

عـــروبـــة شـــكـــســـبير

يعد الشاعر وليم شكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) ـ فى نظر معظم الباحثين فى الآداب الغربية والشرقية ـ من العبقريات النادرة فى تراث الدراما الشعرية العالمية • ولا غرو أن راح يتضوأ ـ كواسطة العقد ـ فى تاريخ الأدب الانجليزى الذى يفاخر به الآداب الأخرى ، حتى قيل يوما أن انجلترا قد تتنازل عن امبراطوريتها ـ عندما كانت فى أوج مجدها ـ ولا تتنازل عن شاعرها الفذ •

ولقد صدرت عن آثاره المسرحية ـ وغير المسرحية ـ مئات الكتب ، والبحوث ، والمقالات ، والدوريات المتخصصة ، والرسائل الجامعية ، والتى لاتزال تتوالى حتى الآن • ولكن بالرغم من عشرات المؤلفات التى تناولت ـ بصفة خاصة ـ حياته الشخصية ، فان الحقائق المتعلقة بهذه الحياة ـ والتى تدعمها الوثائق والأسانيد المعول عليها ـ قليلة جدا ، ولا تكاد تملأ صفحة واحدة فى كراسة • ومع هذا ، فان حياته تعد أكثر سير حياة معظم شعراء الدراما الاليزابيثيين حظا من التوثيق ، كما زعم بعض الدارسين •

وبسبب الجهل ـ شبه المطبق ـ بأهم تفصيلات حياته ، راح بعض الباحثين يثيرون ضباب الظنون ، والتساؤلات المريبة ، حول شخصيته ، وبالتالى حول مؤلفاته •

ولقد بدأت حملة التشكيك هذه بعد موت شكسبير بحوالى ٢٣٢ سنة • اذ ذكر جوزيف هارت J. Hart ـ فى كتاب له عن «اليخوت» ظهر عام ١٨٤٨ ـ أن وليم شكسبير ليس هو مؤلف المسرحيات التى تنسب اليه • وكان ذلك بمثابة عود الثقاب الذى أشعل نيران التشكيك، التى طفق أوارها يشتد حتى تبلورت الادعاءات المختلفة فى مصطلح خاص ، يعرف ب « مشكلة شكسبير » •

هل الشخص المسمى وليم شكسبير ، هو الذى وضع السبع والثلاثين مسرحية التى تعزى اليه ؟؟ أم وضع مسرحيات أكثر من هذا

العدد ، أم أقل منه ؟؟ وأين هو من المسرحيات التى تزيد على الأربعين مسرحية ، والتى نسبت اليه ، الى جانب تلك المسرحيات التقليدية السبع والثلاثين ؟؟ هل شكسبير فى حقيقته ، لم يكن غير فلاح جلف ، أمى ، وسائس خيل ، وممثل متواضع يستحيل عليه ابداع تلك المسرحيات ، التى عزاها اليه مؤلفها الحقيقى الذى كان شخصا آخر مثقفا ونابغة ، ومن أصحاب المراكز الاجتماعية الرفيعة ، لم يشأ التصريح باسمه ، لأى سبب من الأسباب ؟؟ أم كان شكسبير شاعرا مسرحيا محدود الموهبة ، ولكنه استطاع أن يستولى على أعمال شعراء آخرين ، وينسبها الى نفسه ؟؟ هل المؤلف الحقيقى لبعضها ، أو لأكثرها ، هو فرانسيس بيكون ، أم ايرل أوف أوكسفورد ، أم كريستوفر مارلو ، أم السير ادموند اسبنسر ؟؟

وهكذا اتسعت دائرة التشكيك فى حقيقة واقع شكسبير ؛ الا أن الدارسين الجادين من مشايعيه ، ومؤيدى وجوده القائم ، لايزالون يفوقون خصومه عددا وعدة ٠

ومن الدراسات المجدفة التى ظهرت فى هذا المجال خلال العقود الأخيرة ، كتاب يدعى « مصرع الرجل الذى كان يدعى شكسبير » ٠ وقد قضى مؤلفه حوالى عشرين سنة ، فى البحث والتقصى المتصل ، تنقل خلالها بين انجلترا ، وفرنسا ، والدينمرك ، وألمانيا ٠ وطاف ـ على حد قوله ـ « بعدد من المدافن ، وزحف الى داخل بعض المقابر المتربة ، وارتجف فى رطوبة الأراشيف المهيبة ، وفى جو المكتبات المتعفن ، المكتبات المهجورة التى بقيت صفوف رفوفها قرونا دون اقلاق » (١) وقد عاش هذا الباحث ـ خلال تلك الفترة الطويلة ، والجهد المضنى ـ يتفحص مئات الأسانيد المخطوطة وغير المخطوطة ، كى يثبت « بما لايدع ذرة من شك ، أن كريستوفر مارلو هو مؤلف المسرحيات والأشعار التى تنسب الى الممثل ورجل الأعمال المسرحية ، المدعو وليم شكسبير ٠٠ وانها لأكبر عملية دجل ونصب فى التاريخ ٠٠ انها لمأساة ٠٠ عملية احتيال ، أخذت تتهرب من تمحيص الباحثين وتدقيقهم ، مايقرب من أربعة قرون » (١) ٠

وفى جو اللغط المتشكك فى أصل شكسبير ، أطلق شيخ العروبة أحمد زكى باشا (ت ١٩٣٤) ـ فى أحد مجالسه ـ نادرة تقول بأن اسم « شكسبير » عربى الأصل ، وأنه محرف عن كلمتين عربيين ، هما « الشيخ زبير » ٠ وضحك الحاضرون ـ وقتذاك ـ وكاد شيوع النكتة يتوقف عند هذا الحد من الادعاء المتندر حول الاسم ٠

غير أن الأستاذ الدكتور صفاء خلوصي ، برز فجأة ـ منذ بضع سنوات ـ (وقلب الهزار جدا) ، وصدق الشائعة الفكهة ، وراح ـ مدفوعا بتحميسات الدعوة الرائجة الى القومية العربية ـ يجرجر الشيخ زبير من ذيل ردائه المتخفى فيه ، وأخذ يجبره ـ رغم أنفه ، ولكن بلا تعذيب أو سحل ـ على الاعتراف ـ ولو كذبا ـ بأنه من أصل عربى ، بل ومن العرب العاربة لا المستعربة ٠

فقد هب باحثنا العراقى الشهير ـ فى حماس عارم ـ يختلق الشواهد ، ويصطنع الافتراضات ، ويستنبط النتائج من تلفيقات الظنون ، كى يثبت أن شكسبير ، لم يكن « انكليزيا ، وانما كان عربى الأرومة » (٢) ٠

وبهذه الفتنة ـ الصادرة عن حسن نية ـ قد تتحول (النكتة الأكاديمية) الى قضية تطرح على مجلس الأمن ، ومنظمة اليونسكو بصفة خاصة ، مما يمكن أن يشعل الحرب ـ والعياذ بالله ـ بين العرب والانجليز ٠ (وما صدقنا) أن انتزعنا حقوقنا السياسية منهم ، بعد ألاعيب المفاوضات الممطوطة ، وأضاليل المعاهدات المغلوطة ٠ فما بالك ، والأمر يتعلق بانتزاع حق ضخم ، بقى يخصهم وحدهم ـ والعالم يشهد ـ طيلة مايزيد على ثلاثة قرون ونصف ؟؟

أما الأدلة التى قدمها الدكتور خلوصى فى بحثه الوجيز ، فبعضها موهوم ، وبعضها مغلوط ، وبعضها مقحوم اقحاما ، وبعضها غير معقول، وبعضها طريف ويفطس من الضحك ، كالادعاء بأن شارب شكسبير مع لحيته ـ كما يبدوان فى بعض صوره التقليدية ـ يتمشيان « مع القاعدة الاسلامية ، من حيث حلق الشوارب ، واطلاق اللحى » (ص ٦٦٥) ٠ ولعل أسوأ مافى افتراضات الباحث ، هو التخليط بين الحقائق القليلة والمتواترة عن أصل وليم شكسبير وأعماله من جهة ، والتخمينات التى قيلت عنه وعنها من جهة أخرى ، ثم تسخير ذلك كله لخدمة فكرة مسبقة سيطرت على ذهنه ٠ وهذا الافتراض المسبق ، مع اجبار مادة البحث على برهنته ، أمر يجافى أصول البحث الأكاديمى ومنهجيته ٠ كما يتعارض ـ للأسف ـ مع مركز الباحث المرموق فى بعض الجامعات ، والمجلات ، والاذاعات الانجليزية والعربية التى يتعامل معها ، ببحوثه ، ومحاضراته ، وأحاديثه ٠

ويمكن استخلاص موجز لتصور الدكتور خلوصى للقضية التى أثارها ، على النحو التالى :

انحدر وليم شكسبير « من سلالة عربية اسبانية ، اعتنقت المسيحية الكاثوليكية تحت طائلة العذاب والعقاب الشديد · وتذبذب شكسبير بين مذاهب المسيحية المختلفة فيما بعد ، يجعلنا نحتمل أنه لم يكن مسيحيا أصيلا ، وانما كان مرتدا عن دين آخر · فقد كان كاثوليكيا ، ثم أصبح انكليكانيا (من أتباع الكنيسة الأنكليزية) ثم غدا من المطهرين ، وانتهى أمره بأن أصـــبح حرا متحللا من الأديان ، أو ما يعرف بالليبرال » · (ص ٦٦٢ ـ ٦٦٣) ·

وانطلاقا من هذا الافتراض الأولى ، أخذ الباحث يؤكد (غربة) شكسبير عن انجلترا ، ومكونات ثقافتها ، وحنين رؤيته الفكرية والخيالية ، الى أصوله العربية القديمة المحفورة ـ كالأخاديد ـ فى أعمق أعماقه منذ زمن بعيد · ولذا ، كان « فيه ، وفى أدبه ، عناصر كثيرة متباينة ، ولكن العنصر العربى هو الغالب عليها ، المتفوق بينهـــا » (ص ٦٦٢) · وتتجلى تلك العناصر العربيـــة ـ على حـــد زعم الباحث ـ فى جملة من الظواهر الثقافية الملموسة فى الآثار الشكسبيرية التى وصلتنا · وفى مقدمة ذلك :

خطأ شكسبير الدائم فى تهجئة اســـمه فى الانجليزية ـ ملامح وجهه كما تتبدى فى صوره « التى بقيت له بين أيدينا ، فلا تدل على أنه من أصل آرى ، بل على العكس ، فان جل ملامحه سامية عربية » ـ غزله فى السمراوات ، وليس فى السكسونيات الشقراوات ـ غزله النواسى فى المذكر كما ورد فى السوناتات التى أوثرت عنـــه ـ ولعه بالخيول العربية المطهمة ، وعمله سائسا لها ـ أخطاؤه فى النحو والاملاء والعروض « متأتية عن نقص فى ثقافته ، أو عن كونه من أصل أجنبى ، أو من كليهما معا » ـ اكثاره من التجنيس والاستعارة والتورية يؤكد أصالته العربية ـ ذكره للخوارق والسواحر والأشــــباح ـ ضعف ايمـــانه بالمسيحية « لاطلاعه على أديان أخرى سيطرت على ذهنه ، ولكنه لم يستطع الجهر بها » ـ « اللغة الانكليزية لغة نثر ، والعربية لغة شعر » ·

تلك هى أبرز البراهين التى قدمها الباحث الى بنى قومه ، للتدليل على عروبة شكسبير · ولولا أن الدكتور خلوصى من بين الباحثين الجادين العرب فى اللغتين العربية والانجليزية ، ما تجشمنا عناء البحث والرد ، واعتبرنا الأمر كله مجرد اجتهاد فكه ، لايضيف أى شىء بالمرة ، الى البحوث الأكاديمية المتعلقة بهذا الموضوع · أما الدافع الحقيقى لهذا الرد ، فهو وجود فرصة لتقديم بعض المعلومات البسيطة عن وليم شكسبير ، لأن نصيبه منها فى الثقافة العربية ـ للأسف الشديد ـ جد هزيل ،

ونزير ، ولا يتناسب مع مكانته الشعرية الانسانية الشامخة ، ولا مع البحوث العالمية الفياضة عن أعماله • وسيكون الرد هنا موجزا ، وعلى أبرز الافتراضات التى تصورها صاحبها ثورية ، وقد تقلب موازين الأمور رأسا على عقب • وبعد دحض تلك الافتراضات الأساسية وتفنيدها ستنهار الأخرى الثانوية بذاتها ، لأنها من الخصائص العامة التى تتوافر فى آداب أية أمة من الأمم ، ولا تقتصر على الأدب العربى وحده ، كظاهرة التجنيس والاستعارة فى اللغة ، أو كمعالجة مسائل السحر والأشباح والأرواح معالجة قصصية •

● شكسبير ، أم الشيخ زبير ●

لايعترض الدكتور خلوصى على أن المسرحيات المكتوبة فى اللغة الانجليزية ، والمنسوبة حاليا الى وليم شكسبير ، انما هى — فعلا — من وضع شاعر كان يدعى وليم جون شكسبير • وبهذا ، سلم — دون بعض المعترضين ، أو المتشككين فى القضية — بأنه هو نفسه — لا غيره — مؤلف هذا العدد المعروف من المسرحيات والسوناتات • فمن هو هذا الشكسبير (عائليا) ، فى ضوء الوثائق التاريخية ، القليلة جدا ، والمتاحة حتى الآن ؟؟

ان أقدم معلومة موثقة — ولا سبيل الى الشك فيها ، رغم تفاهتها — تقول بأنه فى ابريل (نيسان) عام ١٥٥٢ م ، كان يسكن رجل يدعى جون ريتشارد شكسبير فى شارع هنلى Henley بقرية استراتفورد أون أفون فى مقاطعة واروكشير Warwickshire •
ولقد دفع هذا الرجل لمجلس البلدية — غرامة قدرها اثنا عشر بنسا ، لأنه لم يزح كومة من القاذورات كانت ملقاة أمام بيته • ثم ، وصف نفس الرجل — فيما بعد — بأنه كان يعمل فى صناعة القفازات وبيعها ، كما كان يعمل فى الجزارة ، أو فى مختلف المنتوجات الزراعية بصفة عامة •

أما الوثيقة التالية فتقول بأن جون هذا ، انتخب رئيسا لمجلس بلدية القرية عام ١٥٦٨ • ويبدو أن وضعه المالى كان قد تحسن بعد زواجه من الآنسة مارى آردن Mary Arden عام ١٥٥٧ ، التى أورثها أبوها — المزارع الثرى روبرت آردن — ما يزيد قليلا على ستة جنيهات ونصف ، بالاضافة الى بيت وخمسين فدانا •

ولقد ولدت لهذين الزوجين بنت أسمياها جوان ، عمدت فى كنيسة استراتفورد فى اليــوم الخامس عشر من شــهر سبتمبر (أيلول) عام ١٥٥٨ • ثم ، رزقا بطفلة أخرى دعيت مارجريت ، عمدت فى اليوم الثانى من ديسمبر (كانون أول) عام ١٥٦٢ • ولكن توفيت هاتان البنتان ، وهما طفلتان • ثم ولد ـ لنفس الأبوين ـ طفل ثالث ، وكان ذكرا هذه المرة أطلقا عليه اسم وليم • وفى اليوم الثانى والعشرين من شهر أبريل (نيسان) عام ١٥٦٤ عمد الطفل ، وسجل اســمه ولقبه باللاتينية هكذا : Gulielmus Filius Johannis Shakspere ـ أى (وليم بن جون شكسبير) • وكان ذلك فى سجلات كنيسة « الثالوث المقدس » ، والتى لاتزال (أى السجلات) باقية حتى الآن ، ويمكن أن يطلع عليها زائروها • ولما كانت العادة جارية ، على أن يعمد الطفل بعد ولادته بيومين أو ثلاثة ، فان وليم يكون قد ولد فى اليوم الثانى والعشرين أو الثالث والعشرين من أبريل نفس العام •

وهذا يعنى ـ استنادا الى تلك المعلومة الموثقة تاريخيا ـ أن المدعو وليم شكسبير ، ولد فى احدى قرى انجلترا ، ولم يجئها صبيا مع والده الجزار الاسبانى العربى الأصل ، والمتكثلك حديثا ، والذى اضطر الى التأقلم مع الظروف البيئية والاجتماعية الجديدة المهاجر اليها ، فتحول بجنسيته ولغته الى الانجليزية ، وبمذهبه الى البروتستانية ، ولذا ، أصيب الصبى وليم باضطراب فى لغته وعقيدته الدينية ، ظل ملازما له طوال عمره •

ومن الثابت ـ تاريخيا ـ أن والد شاعرنا وليم اسمه جون ، وجده اسمه ريتشارد ، ولقب عائلته شكسبير • فلو تنازلنا ـ مؤقتا ـ عن هذه الحقيقة التاريخية الانجليزية ، وافترضنا أن وليم بن جون بن ريتشارد ثلاثة أسماء انجليزية ، لها نظائر فى الاسبانية ، هى : جليرمو ، وجوان، وريكاردو وأن تلك النظائر تحولت ، أو ترجمت الى الانجليزية بعد هجرة الأسرة الى استراتفورد بانجلترا ، فمن أين جاء لشاعرنا اللقب العائلى شكسبير ؟؟ هل هو بدوره اسبانى الأصل ؟؟ أم هو عربى محرف ؟؟ أم هو انجليزى وتبنته العائلة اضطرارا ؟؟ أم هل حدثت هجرة الأسرة قبل ولادة الجد الأعلى شكســبير ، وبقيت الأسرة تتوارث فى أذهانها ووجداناتها ، صورا وأخيلة عربية ، وضعفا فى لغتها الانجليزية طوال أربعة أو خمسة أجيال متتالية ؟؟

ان الوثائق المحققة ، تؤكد أن اسم « شكسبير » انجليزى قح ، ولم يكن لقبا مقصورا على أسرة شاعرنا وليم وحدها ، وانما كان لقبا

قديما ومعروفا فى بعض أنحاء البلاد . وكلمة « شكسبير » لها فى الأصل مدلول عسكرى . فهى ـ كما ورد فى القواميس الايتمولوجية ـ مشتقة من كلمتى « شيك ـ Shake » بمعنى « يهز » ، و « سبير ـ Spear » بمعنى « رمح » . ويدل هذا على « حامل الرمح » ، أو « الضارب به » ، أو ـ بصفة عامة ـ على « الرماح » ، أى ـ الماهر فى استخدام الرماح عند الاقتتال . وقد تطورت هذه الكلمة المركبة فى اللغة الانجليزية الحديثة Shakespeare ، عن اللغة الانجليزية الوسطى ، ومن قبل عن اللغة الانجليزية القديمة أو الأنجلو سكسونية ، بل وعما قبل ذلك . ولهذا ، اتخذ رسمها الهجائى صورا متعددة ، حتى لقد استطاع البحاثة الانجليزى تشامبرز ، أن يستخرج من الوثائق التى أتيحت له ، ثلاثة وثمانين رسما هجائيا مختلفا . من أغربها مثلا : — Saxpere — Shakespert — Shaksbye — Schacosper — Shexper — Sadspere .. الخ (٣) . بل ان ريتشارد ـ جد شاعرنا ـ رسم لقبه فى وثيقة هكذا Shakstaff سنة ١٥٣٣ ، ثم رسم فى وثيقة أخرى هكذا Shakeschafte سنة ١٥٤١ . أما جون ـ والد الشاعر ـ فقد رسم لقبه هجائيا فى أكثر من عشرين صورة مختلفة ، أبسطها جاء هكذا : Shaks ، Shax

وعلى هذا ، فان قول باحثنا العربى بوجود أوراق بخط يد شكسبير نفسه تحمل « تواقيع بأربعة أشكال من حيث الهجاء » ، وأن « تواقيع والده المختلفة ، والتى ظهرت فى ست وثلاثين ورقة من سجلات استراتفورد ، قد ظهرت فى ست وثلاثين صورة » ، لايمكن أن يوحى بوجود رجل اسبانى اسمه جون شكسبير ، كان قد هاجر الى انجلترا حديثا مع ابنه وليم ، ولأنهما . غريبان على لغتها ، فقد راحت تضطرب تواقيعهما هذا الاضطراب الشديد . والرد على هذا الزعم الغريب . هو ، لو كان هناك استقرار عام فى رسم الكلمات الانجليزية نفسها ، لفضل المهاجران الغريبان رسم لقبهما فى الاسبانية فى صورة موحدة الحروف الهجائية ، وخاصة أن رسم الأبجديتين ـ الانجليزية والاسبانية ـ يعود الى اللغة اللاتينية . أم ياترى قد تحول جون شكسبير من لسانه القومى ـ وهو العربية ـ الى اللسان الانجليزى مباشرة ؟؟؟ فلم يتقن ، لاهو ـ ولا ابنه الشاعر العبقرى ـ أيا من اللغتين الأجنبيتين ؟؟ وهنا ، لايشك الدكتور خلوصى ـ لحظة واحدة ـ فى أن هناك مئات الكلمات الانجليزية العديدة ـ ككلمة « شكسبير » ـ قد تقلب هجاؤها فى صور مختلفة ، خلال تطور تسجيل أصوات اللغة الانجليزية .

بالاضافة الى هذا ، فان اسم شكسبير ــ كلقب عائلى ــ كان معروفا فى انجلترا منذ العصور الوسطى ، وخلال أزمنة متفاوتة ، وأماكن متعددة • ولعل أقدم وثيقة ورد فيها هذا اللقب ، هى ما جاء فيها أن شخصا كان يدعى وليم شكسبير ، أدين فى جريمة سطو وسرقة ، ونفذ فيه حكم الاعدام عام ١٢٤٨ م • وكان هذا الشخص من قرية صغيرة اسمها كلابتون Clapton ، وكانت تبعد حوالى سبعة أميال جنوبى بلدة شاعرنا (٤) •

أما الوثيقة التالية فى القدم ــ والتى ذكر فيها لقب شكسبير ــ فترجع الى عام ١٢٧٩ ، حيث كان يعيش رجل اسمه جون شكسبير فى مقاطعة كنت Kent • كما كانت نقابة « القديسة آن » ، تعد أبرز تجمع للتجار والصناع فى العصور الوسطى ، وكان ضمن أعضائها فى القرن الخامس عشر ، أشخاص كثيرون يلقبون باسم شكسبير • أما فى القرنين السادس عشر ، والسابع عشر ، فقد تردد لقب شكسبير فى مقاطعة يوركشير ــ بوسط انجلترا ــ أكثر مما تردد فى أى مكان آخر • وهناك سجلات لما لا يقل عن أربع وعشرين مدينة أو قرية ، فى تلك المقاطعة ، تتضمن اشارات ، وملاحظات ، عن عائلات شكسبيرية فى القرن السادس عشر • كما أنه حفظت سجلات لما يزيد على أربع وثلاثين مدينة وقرية ، تشير الى عائلات شكسبيرية ، كانت تعيش فى نفس المقاطعة فى القرن السابع عشر (٥) •

وهكذا ، لم يكن لقب « شكسبير » مقصورا على شاعرنا المسرحى ، ولم ينتقل مع صاحبه ــ من أسبانيا الى انجلترا ــ الا فى القرن السادس عشر حيث ولد ومات ، وانما كان معروفا فى مساحة زمانية ومكانية عريضة ، كأى لقب انجليزى عادى •

ولما كان اسم « وليم » يعد اسما مسيحيا عاما ألمانى الأصل ، فلا عجب أن اقترن بلقب شكسبير الشائع بدوره ، حتى لقد تعدد اسم « وليم شكسبير » فى عصر شاعرنا ، مما يمكن أن يسبب للباحثين الشكسبيريين المحدثين ارباكا وحيرة ، عند اسناد بعض الأحداث المسجلة التى وقعت لسمييه •

● بين الآرية والسامية ●

ويضيف الدكتور خلوصى ــ الى ما صرح به سابقا عن ملامح شكسبير المظهرية ــ أنه لو تأملنا فى صورته : « التى ظهرت فى المجموعة الأولى من مسرحياته ــ First Folio ــ عام ١٦٢٣ ، لوجدنا فيها الأنف

السامى الطويل ، والجبين العربى الواسع ، والشفتين الممتلئتين شهوة وعرامة ، واللتين لا يمكن أن تكونا الا من أصل شرقى ، ولا سيما الشفة العليا العريضة البارزة قليلا ، والتى هى رمز الطموح عند علماء الفراسة ، والذقن أبعد ما يكون عن ذقن الانكليز • ان ذقون الانكليز طويلة ، وتكون أحيانا مدببة ، وقلما تكون مستديرة الا اذا كانت من أصل أجنبى » (ص ٦٦٣) •

ان هـذا التوهم الغريب مغلوط تمـاما من الناحيتين العلميـة والتاريخية • فالبحوث البيولوجية تدحض الزعم بوجود خـط فزيقى فاصل بين السلالات البشرية ، أو وجود عـلاقة حتمية بين السـمات الفزيقية التى تحددها العوامل الوراثية . والقدرات العقلية ، أو الخصائص الثقافية لأفراد سلالة معينة • كما أن الادعاء بأن ملامح شكسبير ـ مثلما تبدو فى صورة المتوارثة والشهيرة ـ تدل على أنه عربى قح أبا عن جد كلام فارغ من أوله الى آخره • فالثابت تاريخيا ـ أنه لم ترسم لشكسبير أية صورة ، ولم ينحت له أى تمثال خلال حياته • أما صور شكسبير المتداولة بيننا الآن ، فترجع الى مصدرين أساسيين أنجزا بعــد موته ببضع سنوات • أولهما ، تمثاله النصفى المقام على ضريحه ، وآخرهما ، صورته المطبوعة فى الفوليو الأول من مسرحياته ، الذى أشار اليه الدكتور خلوصى كمرجع رئيسى له فى ذلك •

ويرجع تاريخ هذا التمثال المقام على ضريحه فى كنيسة استراتفورد الى عام ١٦٢٣ • وقد ورد فى « يوميات السير وليم دجديل W. Dugdale ـ الذى زار استراتفورد فى يولية عام ١٦٣٤ ـ أن نحاتا هولنـديا (من الدرجة الثالثة) اسمه جيرارد جانسين G. Janssen الأصغر ، هو الذى صنع هـذا التمثال ، وكان يعمل مع شقيقه نيقولاس فى اقامة المقابر • ولما كان التمثال فى الأصل ملونا ، فقد ظن أن لون العينين كان بندقيا خفيفا ، وكان لون الشعر أصحر ـ أى أسود مشبعا بحمرة • ولا شك ، أن هذا التمثال الشكسبيرى السىء الصنعة ، والذى أقيم بعد موت صاحبه بحوالى سبع سنوات ، لا يعتد به فى استخلاص ملامح له يعول عليها •

أما صورة شكسبير فى الفوليو الأول ، فقد حفر روسمها النحاسى (الاكليشيه) ، شاب فلمنكى اسمه مارتن دروشوت M. Droeshout (١٦٠١ ؟ ـ ١٦٥٠) ، نزل الى لندن عام ١٥٩٠ واستقر بها • ولما كان فى الخامسة عشر من عمره حينما توفى شاعرنا عام ١٦١٦ ، فمن البدهى أنه كان فنانا مبتدئا ، يصعب عليه الاتصال بالشاعر الشهير وتصويره

شخصيا ، بل عندما حفر صورة شكسبير فى أواخر عام ١٦٢٣ لوضعها فى الفوليو الأول ، كان لا يزال فتى حدثا ، قليل الخبرة ، رخيص الأجر • لذا ، يعتقد بعض الباحثين أن دروشوت نقل صورة شكسبير أما عن ذاكرته ، واما عن تخطيطة تقريبية قام بها شخص مجهول ، أبان فيها ملامح وجه شكسبير عندما كان حديث السن ، وترك للفنان الفلمنكى المبتدىء اضافة الزى والظل والنور ، وقد جاء ذلك على نحو غير صحيح من الناحية الفنية •

وهكذا يمكن التشكيك بسهولة فى مصداقية التمثال والصورة ، من حيث دقة تصوير ملامح وجه شكسبير الحقيقية •

ولقد ظهر لشكسبير ــ بعد ذلك ــ عدد من الصور (البورتريهات) المختلفة ، يدعى صاحب كل منها أنه (الأقرب) مشابهة بالأصل الذى لم يعاصره • ولذا كان من المؤكد أنه لا واحدة منها أصيلا ، أو مقطوعا بصحته ، أو حتى يقاربه • ومن أصحاب هذه الصور : الى بالاس Ely Palace ، وفيلتون Felton ، وتشاندوز Chandos ••• الخ • ومن ثم ، كان الحديث عن بورتريهات شكسبير ومحاكياته التخيلية العديدة ، والخلافات الملمحية التى بينها ، أمرا يستحيل توضيحه ، ويدخل فى فرضيات كثيرة متضاربة ، لا تزيد الباحث الا تأكيدا لشكوكه ، بل ورفضه •

وبناء على ذلك ، اذا كانت ملامح وجه شكسبير ــ كما وصلتنا متباينة ، وغير موثقة بما يضاهيها بالأصل ــ فكيف ندعى أن صورته ــ التى جاءت فى الفوليو الأول ، والتى حفرها صبى غر ــ هى الشكل المؤكد الحاسم ، ثم نروح ــ تأسيسا على ذلك ــ نصنفه تصنيفا عرقيا ؟؟ ثم ــ وهذا أمر محرج للغاية ــ هل رأى باحثنا العربى صورة شكسبير التى أشار اليها ، حتى يصفها بقوله : « ولقد أطلق لحيته ، وقص شاربه على الطريقة الاسلامية » ؟؟ • ان الصورة كما هى بين أيدينا ، وكما وصفها الباحثون الشكسبيريون تخالف ذلك تماما • ففيها :

« الوجه طويل ، والجبهة عالية ، والأذن اليمنى التى تظهر للرائى لا شكل لها ، وسطح الرأس أصلع ، بينما يتكاثف ــ فى تهدل ــ شعر الجانبين على الأذنين • **ويوجد شارب بسيط** ، وبضع شعيرات رفيعة تحت الشفة السفلى • أما من حيث الزى ، فان الياقة عريضة ، وجافة وتبرز أفقيا ، وتخفى الرقبة ، بينما يبدو المعطف مزررا بأحكام ، ومطرزا باتقان ، وخاصة عند الكتفين • أما الرداء ــ الذى تبدو فيه عيوب من حيث

المنظور ــ فيدل على أنه كان نمطا شائعا فى بورتريهات أفراد الطبقة العالية المعاصرة ٠٠٠ ٠٠٠ أما نسب الرأس والوجه ، فانها كبيرة ، ولا تتلاءم مع حجم الجسم » (٦) ٠ ويمكننا أن نضيف الى هذا التوصيف الدقيــق ، أن الذقن حليــق ، وليس ذا شـــعر مرســل ، على نحـو أرابيسكى (؟؟) كما يزعم الدكتور خلوصى ٠ فمن أين جاء بهذه الصورة الشكسبيرية ، ثم فرضها قسرا على الفوليو الأول الذى يحتفظ ــ عبر القرون ــ بصورته الخاصة المغايرة ؟؟ وأليس شنب شكسبير المقصوص على الطريقة الاسلامية يشبه شنبات الذين حفظت لنا صورهم ، من أمثال : مارلو ، وموليير ، وكورنى ٠٠ الخ ؟؟ أم أنهم من أصل عربى ، لأنهم من ذوى الأشناب الرفيعة ، وكأن العرب احتكروا ــ دون شعوب الأرض طرا ــ ترفيع الأشناب ؟؟

● المسلم المرتد ●

كما خيل الى الباحث العربى : « أن شكسبير كان ضعيف الايمان بالمسيحية ٠٠٠ لأنها لا تتمثل فى أدبه بصورة خلابة آسرة ، كما تتمثل فى أدب غيره من الشعراء والأدباء العالميين ٠ ولعله كان ضعيف العقيدة بها ، لاطلاعه على أديان أخرى سيطرت على ذهنه ، ولكنه لم يستطيع الجهر بمقوماتها وفلسفتها » (ص ٦٦٦) ٠

وهذا ادعاء هش ، بلا أدنى جذور توثيقية ، وانما يعتمد على تخمين سطحى ، بعيد تماما عن الظروف الدينية ــ وغير الدينية ــ التى ألمت بعصر شكسبير ٠ فقد امتد عمر شكسبير فى حقبة تاريخية ، تميزت باحتدامات التغيير الجذرية فى كل أوجه الحياة الانجليزية ســواء كانت عقائدية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أو تجارية ، أو اقتصادية ، أو أدبية ٠ وكان لكل وجه من تلك الأوجه امتدادات ارهاصية سابقة ، قبل أن يولد شكسبير ، أسهمت مع الظروف العامة فى دفع حركة الاصلاح ٠ فلو تناولنا التيار الدينى ــ الذى يهمنا هنا ــ لما كفاه بحث طويل يناقش طبيعته وملابساته ٠ فما بالك بقصور الأسطور القليلة التى يفرضها الرد هنا ؟؟

فى ســنة ١٥٣٣ ، انفصلت الكنيســة الانجليزية عن الســلطة البابوية ، أثناء حكم الملك هنرى الثامن ، الذى أمر بحل الأديرة ، وجعل الكتاب المقدس المترجم الى اللغة الانجليزية المرجع الدينى ٠ ولما كانت تعاليم وليم تنديل W. Tyndale اللوثرية لا تزال هى السائدة ، فان الكنيسة الانجليزية بقيت ــ رغم هذا الانفصــال ــ كاثوليكية الى حد

بعيد • ثم تولى ادوارد السادس العرش ، وصيغ فى عهده « الكتاب العام للصلاة » فى اللغة الانجليزية عام ١٥٤٩ • وبعد ثلاث سنوات ، أجريت عليه بعض التعديلات التى وضعته عند منعطف البروتستانية ، ثم تكررت محاولات التنقيح على نحو واسع بعد ذلك •

ولما تولت الملكة مارى العرش عام ١٥٥٣ ، جعلت الكاثوليكية الديانة الرسمية للدولة ، وعد — بهذا — كل بروتستانى مارقا وخارجا عليها • ثم وليت الملكة اليزابيث الأولى الحكم فى نوفمبر عام ١٥٥٨ ، أى قبل أن يولد وليم شكسبير بحوالى ست سنوات ، وكانت انجلترا — على نحو غالب — كاثوليكية ، مثلما كانت طيلة تسعة قرون • ولكن ، عندما ماتت الملكة كانت انجلترا قد أصبحت بروتستانية ، نتيجة احتدام التيارات الفكرية الدينية والسياسية واصطراعاتها • وحينما قضى شكسبير — أى بعد موت الملكة اليزابيث بحوالى ثلاثة عشر عاما — كانت انجلترا فى طريقها لأن تصبح تطهرية Puritan

وهكذا ، أخذت الحركة الاصلاحية البروتستانية تعمل على نحو ثورى فى تغيير الأفكار والعادات والمعتقدات ، وسلمت سلطات الكنيسة مقاليدها للكتاب المقدس الذى ترجمه معاصرو شكسبير الى اللغة الانجليزية • لذا ، كانت طبيعة العصر الشكسبيرى تموج بشتى الصراعات الطائفية التى يمكن أن تبلبل النزعة الانتمائية الدينية عند الكثيرين • ومع أنه كان كاثوليكى المذهب — كما أوثر عنه — الا أنه لم يذكر فى مسرحياته قط عبارة « الثالوث المقدس » ، ولم يعالج فيها أية أحداث أو شخصيات لاهوتية • ولكن بالرغم من هذا ، فانه كان مسيحيا أصيلا ، بما ضمن مسرحياته العديد من الاشارات والتمثلات المستمدة من كل أجزاء الكتاب المقدس ، وتدل على معرفة عامة سابقة بقصص وروح العهدين القديم والجديد • وتتجلى هذه المعرفة المترسبة فى أعماقه منذ الصغر ، فى اقتباسه أو تضمينه أو تحويره بعض العبارات الدينية • فقد كانت اللغة الانجليزية الجارية فى العصر الأليزابيثى مشبعة بعبارات لاهوتية ، كما كانت — تلك العبارات — مبعثرة على نحو أعمق فى ثنايا التاريخ الذى وضعه المؤرخ هولنشيد ، وفى أعمال غير دينية أخرى ، اقتطع منها شاعرنا حبكات بعض مسرحياته • ومن هنا ظهرت بعض الدراسات الاحصائية التى اهتمت بمدى تأثر شكسبير بالثقافة الكنسية منذ صغره ، وبكيفية تمثله لها وهو شاب ، أو وهو رجل ناضج ينظم أعظم مسرحياته • ولقد استطاع الأسقف تشارلز وردزويرث ، أن يقدم قائمة طويلة بالمقطوعات التى تأثر فيها شكسبير بالكتاب المقدس ، وكذلك حاول توماس كارتر (٧) •

ولا شك أن المصدر الأساسى لمعرفته الدينية ، كان مدرسة القرية الابتدائية التى التحق بها وهو فى السابعة من عمره ، حيث استقى منها معارفه الكهنوتية الأولية ، وكذلك كنيسة القرية التى كان يتردد عليها أيام الآحاد ، ويتفاعل بتعاليمها ، وهو ينشد المزامير ، ويرتل الصلوات والأدعية · ولهذا ، نجد الكتاب المقدس ، وكتاب الصلوات ، من بين أهم مصادر تعبيراته الدينية التى وردت فى مسرحياته ·

ان فى مؤلفات شكسبير ، اشارات محددة الى اثنين وأربعين كتابا من « الكتـاب المقدس » ، بما فى ذلك الأبوكريفا Apocrypha الذى يقع فى أربعة عشر سـفرا ، تلحق بالعهد القديم ، ويتشـكك البروتستانت فى صحة أصالتهـا · كما أن قصة قابيل أسرت خيال شاعرنا ، فأشار الى تلك الجريمة البشرية الأولى ما لا يقل عن خمس وعشرين مرة · أما قصة القاضى جيفثاه Jephthah ، فقد كانت مصدرا لما لا يقل عن سبع فقرات وردت فى كتاباته ، وكذلك كانت قصة شمشون لتسع ، وداود لست ، وغلياط لثلاث ، وسليمان لتسع . ويعقوب لما يقرب من عشرين ، ويهوذا لحوالى احدى وعشرين . وبطرس لسبع ، وبيلاطس لسبع ، والابن الضال لتسع ، ولعازر والرجل الثرى لسبع ، وعاهرة بابل لسبع · كما لوحظ أن عدد المواضع الانشائية الشكسبيرية التى تأثرت بالكتاب المقدس ، يكاد يبلغ خمسة أضعاف ما عند جورج بيـل ، أو عند كريستوفر مارلو ، بل وأبعد من ذلك بكثير ، مما عند أى كاتب مسرحى معاصر (٨) ·

ومما يمكن أن يساق عرضا فى هذا المجال ــ ويؤكد جهله المطبق بكل الأمور البسيطة التى تتعلق بالاسلام ــ ما جاء فى الجزء الأول من مسرحيته « هنرى السادس » ، اذ نجد شارل ولى عهد ملك فرنســا يخاطب جان لابوسل (المعروفة بجان دارك) بقوله :

« ان يكن محمد قد ألهمته حمامة ،

فقد ألهمك النسر » (الفصل الأول ــ المشهد الثانى)

وهذه الموازنة الملفقة ، تشير الى فرية أشيعت بين بعض الأوربيين ، كانت تزعم بأن محمدا (عليه الصلاة والسلام) ، كان يوهم أتباعه ، بانه يتلقى الوحى من ملاك يأتيه فى صورة حمامة ، تحط على كتفه ، وندس منقارها فى اذنه ، لأنه عودها على أن تلتقط الحب منها · وقد

سمع شكسبير ــ وغيره ــ بهذه الأكذوبة التى يبدو أنها تواترت عن رواة الحروب الصليبية ٠ ومن ثم ، انتفع بايحاءاتها فى هذا المقام ، وجعل جان دارك تتلقى وحيها من نسر ٠٠ وهو شيء أعظم قدرا من حمامة !! فهل كان شكسبير ــ بهذا ــ من أصل عربى مسلم ؟؟

الحقيقة أن شكسبير ــ كالغالبيــة العظمى من بنى قومه المثقفين المعاصرين ، أو من بنى جيرته فى القارة الأوربية ــ لم يكن يعرف شيئا مذكورا عن الشرق العربى ، ومسلميه ، ودينه ، وثقافته ، وشؤونه الجغرافية والتاريخية ٠ وكانت معلوماته عن الشرق ــ كمعلومات غيره ــ متوارثة عما تناقله الصليبيون الحاقدون ، أو أشاعه السائحون ، والأفاقون ، والمغامرون ، من قصص الغرائب والعجائب ٠ لذا ، استلهم شكسبير ــ فى صوره ومجازاته ــ أجواء هذه المادة المشاعة ، شبه الأسطورية ، والحافلة بالطيوب ، والبخور ، والأسرار ، والألغاز ٠ ولم يكن متصلا ــ لا من قريب ولا من بعيد ــ بأى مصدر يتعلق مباشرة بالثقافة العربية الاسلامية ، حتى يمتاح منها ، ويتأثرها فى تركيباته الخيالية ٠ ويجب ألا نشك فى ذلك مطلقا ، لمجرد أنه استخدم الصحراء ، والخيل ، والعيون السود ، وما شابه ذلك من ألفاظ ومعطيات كانت متاحة لأخيلة متعلمى عصره وجهاله على نحو سواء ٠

● شكسبير يجهل الانجليزية ●

ويزعم الباحث العربى أن « ضعف شكسبير فى قواعد اللغة الانجليزية الصحيحة ، بل وحتى فى الاملاء الانكليزى يرجح لدينا انحداره من أصل غير انكليزى » (ص ٦٦٣) ٠

وهذا الترجيح العبثى تدحضه حقيقة تاريخية مؤكدة ، تقول بأنه لم يبق شيء مما كتبه شكسبير بخط يده ، غير ستة توقيعات موجودة حاليا على شذرات بقيت من وثائق رسمية هالكة ٠ أما مصادر تلك التوقيعات ، فهى :

١ ــ قضية مرفوعة فى مايو عام ١٦١٢ ، من استيفن بيلوت Stphen Bellott ، ضد والد زوجته المدعوة مارى ماونتجوى Mary Mountjoy ، تتعلق بنزاع حول بعض المسائل المالية ٠ وكان شكسبير شاهدا فى تلك القضية ، لأنه على ما يبدو كان يسكن عند المشكو فى حقه بين سنتى ١٦٠٢ و ١٦٠٤ ٠ وجاء امضاؤه هكذا :
Willm (Wilm ?) Shaksp

٢ ـ عقد شراء منزل مجاور لـ « مسرح الرهبان السود » محرر في مارس عام ١٩٦٣ ، وامضاؤه على هذا النحو William Shakespe

٣ ـ وثيقة رهن نفس المنزل ، وكان توقيعه عليها :
Wm Shakspe

٤ ـ ثلاث توقيعات على الصفحات الثلاث الأخيرة من وصيته المحررة في مارس عام ١٦١٦ ، وتتتابع هكذا :

a) William Shakspere
b) Willm Shakspere
c) By me William Shakspeare

تلك هي آثار شكسبير التي وصلتنا بخط يده ، والمسؤول عنها (٩) ، وهذه التوقيعات تتبع في كتابتها الأسلوب الانجليزي المزوى في الخط اليدوى ، والمنحدر من أواخر العصور الوسطى ، وهو شبيه ـ الى حد ما ـ بما يستخدم الآن في كتابة اللغة الألمانية ، وقد استبدل بهذا الأسلوب في القرن السابع عشر طريقة الكتابة اليدوية الايطالية المتسقة الجميلة .

فاذا لم يكن بين أيدينا ـ حتى الآن ـ من خط شكسبير غير ستة توقيعات ، ولم يبق أى شيء آخر ـ بخط يده ـ من مسرحياته ، او اشعاره ، فأين اطلع سيادة البحاثة العربي على كتابة شكسبير اليدوية ، المليئة بالأغاليط النحوية والاملائية التي تدل على جهله بقواعد اللغة الانجليزية ، وتشير الى أنه أجنبي عليها ، وسيدها الذى لا يضارع في الوقت نفسه ؟؟ لا بد وأن يكون المصدر هو ما وصلنا من مسرحياته المطبوعة (؟ !!) .

الحقيقة أن الصعوبات الأساسية التي تعترض طريق الباحث عن حقيقة الصورة التي ترك شكسبير مسرحياته عليها ، تعزى الى عاملين : أولهما ، ضياع كل نصوصه المسرحية التي كتبها بخط يده . وآخرهما ، نظرته مثل معظم معاصريه ـ الى الأدب المسرحي كمادة لغوية معدة طبقا لأصول خاصة ، للأداء فوق خشبة المسرح ، وليست معدة ـ أصلا ـ للقراءة ، كالشعر والروايات ، ونحوها . لقد كانت النظرة الى هذا الأدب المسرحي ـ عصر ذاك ـ أشبه بنظرتنا المعاصرة الى سيناريوات السينما ، أو الاذاعة ، أو التليفزيون . ولعل الدليل المادى على ذلك الموقف ، هو شكسبير نفسه ، الذى اهتم اهتماما شخصيا بطبع أشعاره « فينوس وأدونيس » ، و « لوكريس » كي يقرأها الناس ، بينما لم يلتفت كثيراً الى مسرحياته ، وهي تأخذ طريقها ـ على أيدى الآخرين ـ الى المطابع ، دون تدخل منه ، أو حتى موافقته (١٠) .

لقد كانت العادة الجارية ـ فى ذلك العصر ـ أن يبيع المؤلف المسرحى المحترف ، نصه المخطوط الى احدى الفرق التمثيلية العاملة ، لقاء ثمن يقل عن عشرة جنيهات • وكانت الفرقة تحافظ على النص ـ ما أمكنها ـ خوفا من أن يتسرب الى المطبعة ، والا ألفته الجماهير ، ووقع فى أيدى الفرق الأخرى المنافسة • وبالطبع ، لم تكن للمؤلف ، ولا للفرقة التى يبيعها عمله أية حقوق أدائية ، كتلك التى نعرفها اليوم •

أما تسرب النص المسرحى الى المطابع والناشرين ، فكان يمر من خلال احدى القناتين ، أوهما معا : الفرقة نفسها ، أو احد المتعاملين معها • فعندما يفقد النص أهميته بالنسبة للفرقة صاحبة الحق فى التصرف فيه ، تتولى هى بيعه لأحد الناشرين ، دون الرجوع الى مؤلفه • واما يقوم بهذه المهمة ممثل ـ أو شخص ما ـ استظهر النص ، ودونه مختصرا ، أو مشوها ، أو محرفا ، أو معدلا ، ثم أسرع ـ قبل غيره ـ ببيعه الى ناشر • وكان الناشر ـ سواء تسلم النص من مدير الفرقة ، أو من أحد الناقلين عنها ـ يقوم بطبعه فى حجم الكوارتو ، وبيع النسخة للقارىء بست بنسات • ومن المعروف ، أن ست عشرة مسرحيه من المسرحيات التى تعزى الى شكسبير ، قد طبعت كل منها على حدة فى حجم الكوارتو خلال حياته • ولقد تأكد الباحثون من أن خمسا من تلك المسرحيات بالذات ، قد وصلت الى المطبعة عن طريق مزيفين مجهولين • وهى :

روميو وجولييت ـ هنرى الخامس ـ الزوجات المرحات ـ هاملت ـ بيريكليس (١١) •

ولقد قدمت الدراسات الشكسبيرية الحديثة عن أصول تلك المسرحيات تفسيرات اجتهادية ، لها اعتبارها • من ذلك ـ مثلا ـ الترجيح بأنها تسجيلات منقولة من الذاكرة ، قام بها أشخاص ، كانت لكل منهم اتصالات بالفرقة المسرحية على أى نحو من الأنحاء ، أو بأنها تجميع لأدوار الممثلين الذين قاموا بأداء كل منها ، أو لأجزاء أخرى من نصوص كانت فى حوزة دور العرض المسرحى ، أو بأنها تدوينات تمت عن طريق الاختزال ، أو عن أى طريق مختلف ، مارسه شخص ما ، كان همه هو تدوين المسرحية كما تدون المذكرات • ولا شك أن أسلوب التدوين يتباين من مسرحية لأخرى من تلك المسرحيات ، الا أنها جميعها تخضع لتوصيف الممثل والكاتب المسرحى توماس هيوود (١٥٧٣ ـ ١٦٤١) بأنها « قد وصلت مصادفة الى أيدى الناشرين » ، وأنها « فاسدة ومحرفة » ، وأنها « دونته عن طريق السماع » (١٢) •

ولنتمثل على ذلك ـ في ايجـاز شديد ـ بما صادف مسرحيـة « هاملت » من تغييرات أضرت بأصلها أضرارا بالغة ٠

من المتواتر أن المسرحية كتبت عام ١٦٠٠/١ ، ومثلت للمرة الأولى عام ١٦٠٢ ٠ وقد وقع نصها المنسوخ ـ في يولية عام ١٦٠٢ ـ في يد جيمس روبرتس أحد أصحاب المطابع في لندن ، وكان يطلب الترخيص له بطبع « كتاب يسمى انتقام هاملت أمير الدينمرك ، كما مثلته حديثا فرقة خدام اللورد تشامبرلين » ٠ ولكن في السنة التالية ـ ١٦٠٣ ـ قام نيقولاس لنج ، وجون ترنديل بطبع المسرحية في حجم الكوارتو للمرة الأولى ، تحت عنوان مغاير ، هو : « التاريخ التراجيدى لهاملت أمير الدينمرك ٠ بقلم وليم شـكسبير ٠ كما مثلته عدة مرات ، فرقة خدام سموه في مدينة لندن ، وكما مثل في جامعتى كمبردج وأوكسفورد وأماكن أخرى » (١٣) وهذا الكوارتو الأول لتلك المسرحيـة ، أكد الباحثون ـ بما لا يدع مجالا للشك ـ أن شخصا مزيفا مجهولا ، دفع بنسخة المسرحية الى النشر ، وهي في حالة ناقصة ، وسقيمة ، وبدائية ٠ ومن المظنون أنه دونها ـ على نحو اختزالى ـ تدوينا مباشرا من شفاه الممثلين الذين كانوا يقومون بأدائها ٠ ولهذا ، جاء عدد أسطر المسرحية في هذا الكوارتو الأول حوالى ٢٠٦٨ سطرا بينما الكوارتو الثانى ـ لنفس المسرحية ، والذى طبع عام ١٦٠٤ ـ قدم نصـا دراميا مقبول التكامل ، يتألف من ٣٩٢٩ سطرا ٠ وعلاوة على هذا الفرق الكمى بين الطبعتين الذى يبلغ حوالى ٨٦١ سطرا ، فان العديد من الشخصيات في الكوارتو الأول وردت بأسماء مخالفة ، وغير مألوفة لما في الكوارتو الثانى ٠ اذ نجد شخصية بولونيوس تسمى مونتانو ، وأوزرك يدعى السيد المهذب النفاج ، وفرانشسكو يدعى الحارس ، مما يثير الشك في قدرة أذن الشخص ـ الذى كان يقوم بتسجيل النص ـ على التقاط أصوات الأسماء على نحو صحيح ٠ كما أن بعض المحادثات الفردية (مثل : أن تكون أو لا تكون) جاءت ـ في هذا الكوارتو الأول ـ في مرحلة متأخرة في الحدث على نحو مغاير لتوزيعها الذى عرف فيما بعد (١٤) ٠ وهنـاك اختـلافات جوهرية أخرى بين نصى الكوارتو الأول والكوارتو الثانى الذى قام بطبعه جيمس روبرتس ، ونشره نيقولاس لنج ٠ ومن الواضح ، أن النص الثانى منقول عن نسخة خطية أكثر تنقيحا وأحسن اكتمالا ، وخرج يحمل عنوانا مختلفا : « التاريخ التراجيدى لهاملت أمير الدينمرك ، بقلم وليم شكسبير ٠ طبع حديثا طبعة أخرى موسعة ، كما كان ، طبقا للنسخة الخطية الحقيقية الكاملة » ٠ والعبارة الأخيرة في هذا

العنوان قد وضعت بالذات كى تؤكد زيفية الكوارتو الأول ، دون أن تصارح بذلك ٠

وفى عام ١٦١١ ـ أى قبل موت شكسبير بحوالى خمس سنوات ـ صدرت طبعة الكوارتو الثالث لمسرحية « هاملت » مأخوذة عن الكوارتو الثانى ثم صدرت طبعة الكوارتو الرابع ـ بلا تاريخ ـ وهى منقولة عن نص الكوارتو الثالث ٠

أما مسرحية « هاملت » التى احتواها الفوليو الأول الذى صدر بأعمال شكسبير المسرحية بعد موته بحوالى سبع سنوات ـ فقد جاءت ـ لأول مرة ـ فى صورة ثالثة مختلفة عن نظيرتيها فى الكوارتو الأول والثانى فقد ظهر فى المسرحية ـ لأول مرة ـ عدد من الأسطر الكثيرة ، لم تتضمنها الكوارتوات السابقة ، بينما حذف منها حوالى مائتى سطر ، كانت مثبوتة فى الكوارتو الثانى ٠ ومن المرجح ، أن مسرحية « هاملت » فى هذا الفوليو الأول ـ قد أخذت عن نسخة خطية ، أعدتها احدى الفرق التمثيلية للأداء الفعلى ، على نحو مخالف لما كان فى النسخة الخطية التى أخذ عنها الكوارتو الثانى ، التى يبدو أنها كانت معدة للقراءة ٠ ومما يتضح من عمليات المقارنة ، أن طابعى النص فى هذا الفوليو ، كانوا أكثر دقة من نظرائهم فى الكوارتوات السابقة ٠

الحقيقة أن الاضطراب الذى أصاب نص مسرحية « هاملت » بالذات فى طبعاته المختلفة ، وما اكتنف ذلك من تغيرات ، وتشوهات ، وأغلاط نحوية واملائية ، يوضحه ـ على نحو أبلغ ـ بحث مطول مستقل ٠ الا أن هذا الاضطراب فى مقامنا الحالى ، يذكرنا بظاهرة فوضوية أخرى ، أسهمت فى تشكيل النصوص المسرحية التى وصلتنا من هذا العصر ، ولكنها لا تحتاج ـ كسابقتها ـ الى بحث آخر متخصص ، لأنها مستحيلة على الدرس ٠

لقد كان النص المسرحى ـ بعد شرائه من مؤلفه ـ ملكا خاصا بالفرقة ، كما سبق أن أشرنا ٠ وكانت هذه الملكية ـ شبه المطلقة تعطى الحق لمدير الفرقة أن يستدعى أى كاتب مسرحى آخر ، ويطلب منه أن يطلق يده فى النص المشترى ، بالتعديل والتنقيح والترقيع قبل اخراجه على خشبة المسرح ٠ ومن هذا المنطلق الجائر ، تتمكن المسرحية المعدلة والمنقحة من أن تعيش الى الأبد فى حضن الفرقة ، بينما يموت نصها الأصلى بالسكتة القلبية ، وتدفن معه ـ فى صمت ـ أسراره الحقيقية ٠ فلا يعرف شىء عن نشأته ، أو عن صورته الشكلية والفكرية التى ولد عليها بين يدى المؤلف الأصلى ٠ ومن المعروف ، أن وليم شكسبير نفسه ، اكتسب ـ فى بواكير حياته ـ خبرة فى التأليف المسرحى عن

طريق تنقيح ، أو اعادة كتابة مشاهد في مسرحيات ، وضعها كتاب آخرون • ولا شك أن بعض جهوده في هذا السبيل ، لا تزال مجهولة ، وطي الكتمان ، ومن ثم ، فهي مستحيلة على التحديد والتمحيص ، لغياب كثير من النصوص ، وانعدام الحقائق التاريخية •

فهل بعد تلك المعميات ، والمستغلقات ، المتعلقة بمسرحيات شكسبير المطبوعة التي وصلتنا ، يروح الدكتور خلوصي يزعق بالعربية ، ويتهم شكسبير بالأخطاء اللغوية والنحوية ، متعللا بنصوص مضطربة • وبلا أصول ، ولا حيلة لشكسبير فيها ؟؟ وهل يحق له — ازاء فرض وهمي — أن يعلن فرية شديدة الغرابة في تناقضها ، تزعم بأن شكسبير كان عربي الشكل ، والدماغ ، واللسان ، وأنه دخيل على الانجليزية ، حتى ولو كان شاعرا فحلا فيها ؟؟

● شكسبير ، شاعر الدراما العربي ●

ومن كبرى المغالطات العلمية ، ادعاء الباحث العراقي « بأن اللغة الانكليزية لغة نثر والعربية لغة شعر ، وقد استطاعت عبقرية شكسبير العربية الشعرية أن تمنح الانكليزية القدرة الكاملة على الأداء الشعري الذي لم تعهده من قبل • وعلى هذا ، فان الانكليز مدينون للعرب بأقدس ما لديهم ، وهو لغتهم بأسمى معانيها الشعرية » (ص ٦٦٩) •

ولا شك أن أي شاب متخرج في قسم اللغة الانجليزية وآدابها بأية جامعة عربية ، يمكنه — بسهولة — أن يصحح هذا الادعاء الباطل ، الذي يجهل — أو يتجاهل — أبسط الحقائق العامة في تاريخ الأدبين العربي والانجليزي • فالعرب لم يعرفوا من الأجناس الشعرية — حتى منتصف القرن الماضي — غير الشعر الغنائي • ولهذا ، كان التراث الشعري الضخم الذي خلفوه ، ليس الا قصائد انشادية لا علاقة لها بالشعر الدرامي التجسيدي الذي هو جوهر التعبير الأدبي الشكسبيري • وأن يتحول — في أرض الغربة — صبي كان ينشد الشعر العربي الغنائي وهو يحترف الجزارة في اسبانيا ، الى شاعر درامي انجليزي فذ فريد في عالميته ، انما هو أمر يدخل في باب التوهم أو المستحيل • ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الدكتور خلوصي الذي يعمل في احدى جامعات انجلترا — أن الدراما الأوربية نشأت ، ونمت ، ونضجت ، شعرا في اليونان القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد ، ثم مدت حياتها شعرا أيضا في روما الكلاسيكية ؟ وبعد أن خمدت أنفاسها خلال العصور الوسطى المظلمة ، راحت تتخلق من جديد في القرن العاشر الميلادي شعرا في كاتدرائيات انجلترا ، وفرنسا ، وألمانيا ، وايطاليا ؟؟ وكيف غاب عن باحثنا ، أن حوار المسرح الانجليزي قبيل شكسبير وأثناء حياته ، كان

شعرا فى الدرجة الأولى ؟؟ وكيف تناسى أن خصوصيات الشعر الدرامى لا يمكن أن يتملكها الا شاعر موهوب محوط بثقافة شعرية ذات بعد تاريخى ؟؟ ان شعراء العرب المحدثين ، لا يزالون — حتى الآن — يدقون أبواب الدراما الشعرية بيد الشعر الغنــائى الواجفة ، رغم المحاولات الدرامية النثرية والشعرية التى ظهرت — كخلفيــة تاريخية ثقافيــة مساعدة — خلال القرن الماضى ·

ومن المعلوم ، أن الوقائع التاريخية ، تدلل على أن حيــاة وليم شكسبير الشاعر المسرحى تمتد مع أبرز فترات الينوعة فى حياة الدراما الأوربية · فعند مولده ، كانت أهم أقطار أوربا تشــهد حركة تحول الدراما الدينية الشعرية — التى عاشت حوالى خمسة قرون — الى مرحلة أخرى متطورة ، أخذت تتخلق فيهــا أشــكال مسرحية جديدة متمازجة الخصائص بســبب تزايد تأثير التراجيديات والكوميديات الكلاســيكية المصــاغة شــعرا · وكان بعض المثقفين والدارسين المهتمين بالدراما ، يكتبون هذه الأشكال المسرحية الجديدة ، كى يقوم بأدائها هواة الممثلين · الا أن طبقة الممثلين المحترفين التى أخذت فى التنامى على نحو عريض فى بلدان أوربا الغربية — وانجلترا ضمنيا — راحت تساعد الدراما على الانتشار واكتساب الشعبية ، سواء كانت المسرحيات جديدة أو قديمة ، كلاسيكية أو قروأوسطية ، أدبية الطابع أو تهريجية (١٥) · كما أدى احتدام التنافس بين فرق البلاط المسرحية ، والمــدارس ، وجمعيــات الهواة ، والممثلين المتجولين ، الى توليد رغبة حارة فى نفوس الجماهير للسعى الى مشاهدة العروض المسرحية ، كوسيلة من وسائل الامتاع · وقلمــا وجد — عصر ذاك — تلميذ فى احدى المدارس الابتدائية ، يجهل الدراما كشكل من أشكال الأدب ، استطاع أن يضفى على اليونان وروما هالات المجد ، وأنه من الممــكن أن يخلع على انجلترا — هى الأخرى — أكاليل العظمة والفخار (١٦) ·

وعندما وصل شكسبير الثانية عشرة من عمره ، كان قد بنى أول مسرح عمومى فى لندن ، هو « المسرح — ١٥٧٦ » · كما أخذت المسرحيات ذات الطابع الأدبى ، تتجه نحو المسارح العمومية ، التى كانت آخذة هى الأخرى — فى التكاثر واجتذاب أعداد متزايدة من المتفرجين · وحينما بلغت سنه الخامســة والعشرين ، كانت كوميديات جون للى ، وجورج بيل ، وروبرت جرين ذات الطابع الأدبى قد اكتسبت شعبية واسعة · وكذلك نجحت جماهيريا ، محاولة توماس كد فى التراجيديا الشعرية · هذا ، بينما جد كريستوفر مارلو فى وضع عبقريته الشعرية فوق خشبة المسرح ، فأورثها — خلال عمره القصير — مسرحيات : « تامبورين — ١ » ·

و « تامبورين ـ ٢ » ، و « ادوارد الثانى » ، و « دكتور فوستس » و « يهودى مالطة » • أم ترى كان مارلو يكتب مسرحيات نثرية ، الى أن جاءه شكسبير (العربى الفار بدينه من أسبانيا) ، فعلمه كتابتها فى الشعر ؟؟ أم ترى كان مارلو هو الآخر « عربى الأرومة » ، واسمه محرف عن « مروان » ؟؟ •

ان الدراما الانجليزية ـ كما نود أن نؤكد مرة أخرى ـ هى استمرار لدراما العصور الوسطى ، ولكن على نحو متطور ، ساعدها عليه تأثير الدراما الكلاسيكية الشعرية القديمة ، وبصفة خاصة ، كوميديات بلاوتوس وتيرانس ، وتراجيديات سينيكا • ففى بدايات القرن السادس عشر ، كانت مسرحيات المعجزات والأسرار فى انجلترا ، آخذة فى التدهور حتى أدركها الأفول ، بينما كانت المسرحيات الأخلاقية تسود خلال الستين عاما التالية • وكانت هذه المسرحيات الشعرية الصياغة ، ترمز الى الحياة كصراع يجرى بين الفضائل والرذائل ، أو بين الجسد والروح ، كما تغير ايقاعها على نحو سريع • فبعد أن كانت العروض المتعددة المشاهد تستغرق وقتا طويلا ، وهى تقدم فى الشوارع والميادين ، تحولت الى مسرحيات قصيرة ، يمكن أن يقدمها عدد قليل من الممثلين فى أى مكان • ثم نشط بعض الدارسين والأدباء فى تقليد الأشكال الدرامية الكلاسيكية ذات الصيغة الحوارية الشعرية • وكلما كانت أهمية الممثلين المحترفين تزداد ، كانت الكوميديات والتراجيديات المحلية تسرع فى التطور والتحسن ، نتيجة لرغبة المؤلفين فى المحاكاة ، وحاجة الممثلين والمشاهدين الى وجود عروض مسرحية ، وذلك دون توجيه يذكر من النقاد أو المنظرين • وعندما كان شكسبير يضع مسرحياته ، لم يكن هو المؤلف الوحيد الذى ينظم الشعر الدرامى ، وانما كان قد سبقه الكثيرون الى ذلك خلال سنين طويلة ، وكان يعاصره فى ذلك أيضا عشرون مؤلفا على الأقل ، كتبوا عشرات المسرحيات الشعرية المطعمة بالنثر ، أو النثرية المطعمة بالشعر • ونذكر منهم : جون للى (١٥٥٤ ـ ١٦٠٦) ، وجورج بيل (١٥٥٨ ـ ١٥٩٧) ، وروبرت جرين (١٥٥٨ ـ ١٥٩٢) ، وتوماس كد (١٥٥٨ ـ ١٥٩٥) ، وكريستوفر مارلو (١٥٦٤ ـ ١٥٩٣) ، وتوماس ديكر (١٥٧٢ ـ ١٦٣٢) ، وتوماس هيوود (١٥٧٤ ـ ١٦٤١) ، وبن جونسون (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) ، وجون مارستون (١٥٧٦ ـ ١٦٣٤) ، وجون وبستر (١٥٨٠ ـ ١٦٣٨) ، وجورج تشابمان (١٥٦٠ ـ ١٦٣٤) ، وجون فورد (١٥٨٦ ـ ١٦٤٠) •• الخ •

لا شك أن دراسة الدراما الشعرية فى انجلترا ، قبل شكسبير ، وأثناء فترة حياته وبعدها ، تستغرق مجلدا • الا أن السطور القليلة

التي سقناها تستطيع ـ بسهولة ـ أن تدحض المغالطات التي قيلت في حق التاريخ المسرحي الانجليزي ، لأنها هشة ، ومجرد نزوة من نزوات القلم ، وتمثل للدراسة الجادة سبة علمية عندما يراودها ادعاء الباحث العراقي بأن الانجليزية لغة نثر ، وأن عبقرية شكسبير العربية الشعرية هي التي منحتها « القدرة الكاملة على الأداء الشعري الذي لم تعهده من قبل » (؟؟ !!) .

● **خاتمة ... وسؤال ... وجواب :**

من الملاحظ أن الأفكار التي قدمها الدكتور خلوصي ـ في بحثه الذي عرضناه ـ ويحاول بهـا سلخ شـكسبير من جلده ، واستعراب أصله ، وادعاء ملكية عبقريته ، تتأسس على ظواهر عامة بلا أدلة ، وعلى ادعاءات عشوائية تعادي أصول البحث الموضوعي . لذا ، كان للرد الطويل الحقيقي على احداها ، الحق في شغل صـــفحات كتاب برمته ، وفي ذلك ـ وحده ـ دليل بدهي على تهافتها . ولذا ، اكتفينا ـ كما أشرنا ـ بتقديم أســطر موجزة ومبتسرة ولكنهـــا مفحمة . وهي في عموميتها ، لا تمثل ردا على ما أثير من مغالطات واجتهادات فجة ، بقدر ما تستهدف الى بسط معلومات عامة حول قضايا تتعلق بوليم شكسبير قد يحتاجها القارىء العربي . ولكن ...

لو تغاضينا عما قلنـــا ، ورحنا نفتعل زفة أدبيـــة وسياسية على المستوى القومي ، وسلمنا ـ مصدقين ـ بكل ما ورد في مقالة الباحث العربي ، وتبجحنـــا وتوقحنا ، وتجرأنا (ثقافيـــا) على الانجليز ، وحملناهم على نكران حقائقهم الثابتة طوال القرون الماضية ، ينبثق سؤال حضاري صادق في صميم ضمائرنا : ماذا يكون الأمر لو صحت عروبة شكسبير عالميا ، وأصر أهلوه الجدد المعاصرون على شراء رفاته ببلايين الدولارات البترولية (وخاصة أن انجلترا تعاني أزمة مالية حادة) ، ثم نقلت رفات المرحوم مع مخلفاته الى احدى الدول العربية (والتي لا بد وأن تكون خليجية) ، وأقيم لها صرح مشيد ، من مرمر ولؤلؤ وزمرد وعنبر ، تصممه وتنفذه (للأسف) تكنولوجيا الانجليز سـارقيه القدامى ؟؟ ترى ماذا تكون الاجابة ؟؟ ان شكسبير ـ بالجزم والقطع ـ سيموت بعدئذ الميتة الحقيقية الأبدية ، التي تأكل منه الأثر الطيب ، والحياة التي بقيت يانعة ، ما يزيد على ثلاثة قرون ونصف ، وكان يمكنها أن تمتد الى ما شاء الله . فاتركوه انجليزيا كما هو ، حتى ولو كان هو يعرب نفسه ، أو قحطان ذاته ، أو عدنان عينه ، فهذا أبقى له ، ولنا أيضا ، بل وللبشرية جمعاء ..

وأخيرا ... لله في عربه شؤون !!

الهوامش والمراجع

(١) Calvin Hoffman. **The Murder of the Man who was Shakespeare.** New York : Grosset and Dunlap, 1960, p. vii.

(٢) صفاء خلوصي . « لم يكن شكسبير انكليزيا ، انمـــا كان عـربي الأرومة » ، مجلة « مجمع اللغة العربية » ، دمشق : الجزء الرابع — مجلد ٥٣ — سنة ١٩٧٨ ، ص ٦٦٢ — ٦٦٩ .

(٣) F. F. Halliday. **A Shakespeare Companion.** Penguin Books, 1964, p 440.

(٤) Assize rolls for Gloucestershire, 32 Henry III, roll 274.

وقد جاء ذكر ذلك في كتاب :

— Sir Sidney Lee. **A Life of William Shakespeare.** New York : Dover Publications, Inc., 1968, p. 1.

(٥) المرجع السابق ، ص ٢ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٥٢٨ .

(٧) Charles Wordsworth. **Shakespeare's Knowledge and Use of the Bible.** London, 4th ed. 1802.

— Thomas Carter. **Shakespeare and Holy Scripture.** London, 1905.

(٨) A. L. Rowse. William **Shakespeare**, A **Biography.** London : The New English Library, 1967, p. 46.

(٩) R. S. Varma. **Shakespeare's First Folio.** Allahabad : Kitab Mahal, 1970, p. 93.

(١٠) W. A Neilson and A. H. Thorndike. **The Facts About Shakespeare.** New York : The Macmillan Company, 1966, p. 131.

(١١) المرجع السابق ، ص ١٣٥ .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٣٥ ، عن :

— T. Heywood. **Preface to English Traveller,** London : 1633

(١٣) Sir Sidney Lee, p. 361.

(١٤) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .

(١٥) W. A. Neilson. **Facts.** p. 89.

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .

مراجع اضافية

— Chute, M. **Shakespeare of London,** New York : E. P. Dutton Co., Inc., 1950.

— Collins, J. C. **Studies in Shakespeare.** New York : E. P. Dutton Co, Inc., 1904.

— Ford, Boris, ed. **The Age of Shakespeare.** London : Penguin Books, 1960.

— Kettle, Arnold ed. **Shakespeare in a Changing World.** New York: International Publishers, 1964.

اهم ما صدر للمؤلف (القاهرة)

- الآلهة والبشر (شعر) المكتب الدولى للترجمة والنشر ــ ١٩٥٧
- خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٦٣
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ــ ط (١) دار الشعب ــ ١٩٧١ .

ــ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ط (٢) دار المعارف ــ ١٩٨٨ .

- القضاء والقدر (مسرحية) خليل مطران ــ تقديم وتحقيق ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٧٦ .
- طبيعة الدراما ــ (سلسلة كتابك) ــ دار المعارف ــ ١٩٧٧ .
- هل الدراما فن جميل ؟ (سلسلة أقرأ) ــ دار المعارف ــ ١٩٧٨ .
- آفاق فى المسرح العالمى ــ المركز العربى للبحث والنشر ١٩٨١ .
- آفاق فى المسرح العربى ــ المركز العربى للبحث والنشر ــ ١٩٨٣ .
- مقالات فى النقد الأدبى ــ دار المعارف ــ ١٩٨٢ .

ــ كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) ــ الأنجلو ــ ١٩٨٣ .

- كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) ــ الأنجلو ــ ١٩٨٨ .
- من حصاد الدراما والنقد ــ هيئة الكتاب ــ ١٩٨٧ .
- هوامش فى الدراما والنقد (سلسلة المكتبة الثقافية) هيئة الكتاب ــ ١٩٨٨ .

- رطل اللحم (مسرحية) ـ دار الفكر للدراسات ـ ١٩٨٨ ٠
- أقنعة الملائكة (مسرحيات مترجمة) هيئة الكتاب ـ ١٩٨٨ ٠
- عروبة شكسبير ودراسات أخرى ـ المركز القومى للآداب ـ ١٩٨٩ ٠
- القفص (مسرحية مترجمة) ماريو فراتى ـ الكويت ـ ١٩٨٩ ٠

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٥٠٨٤/ ١٩٨٩

كلمة . . . من المركز القومى للآداب

- فى خلال الشهر الماضى استطاع المركز القومى للآداب — فى عناد واصرار — أن يتغلب على كل العقبات التى تواجهه من كل الجهات . مواصلا أداء رسالته السامية فى خدمة الإبداع الأدبى والنشاط الثقافى .
- فاصدر سلسلة جديدة للنقد الأدبى ، بدأت بكتاب « الكلمة والصورة » للأستاذ الدكتور عبد القادر القط ، وهو مجموعة من الدراسات فى القصة والرواية ودراما التليفزيون .
- وفى خلال هذا الشهر ايضا أصدرنا مجلة الثقافة على شكل كتاب غير دورى بعد أن افتقدنا الدعم المالى المناسب . وافتقدنا رخصتها . وقد استقبلتها الأوساط الأدبية والثقافية على امتداد الأمة العربية بحفاوة فاقت كل تصوراتنا .
- أصدرنا أيضا اربع حلقات من السلسلة الهامة (مواهب) التى يصدرها المركز منذ أعوام طويلة . وبذلك تكون هذه السلسلة قد حققت فى شهور قليلة طفرة كبيرة لم تشهدها على امتداد تاريخها الطويل .
- هناك سلسلة أخرى خصصناها لإبداع الكبار باسم « سلسلة آداب » وستصدر الحلقة الأولى منها بعد قليل .
- وهناك مشروع « أعلام القرن العشرين فى مصر » الذى نعكف على إنجازه منذ أعوام .
- أما الطفرة الكبرى التى ستشهدها ندواتنا وامسياتنا الشعرية فنجهز لها من الآن لكى تاخذ طريقها بعد الانتهاء من ترميم كرمة ابن هانىء .

ولا يزال فى جعبة المركز القومى للآداب ـ الكثير من المشروعات الأدبية والثقافية نتمنى أن يوفقنا الله لإنجازها .

دكتور عبد العزيز الدسوقى

رئيس المركز القومى للآداب

أول أغسطس ١٩٨٩



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠